Vautier

Adolf Rosenberg

Library
of the
University of Wisconsin

Liebhaber-Ausgaben

Künſtler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

XXIII

Dautier

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klaſing
1897

Vautier

Von

Adolf Rosenberg

Mit 111 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1897

Digitized by Google

Von dieſem Werke iſt für Liebhaber und Freunde beſonders luxuriös ausgeſtatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranſtaltet, von der nur 100 Exemplare auf Extra-Kunſtdruckpapier hergeſtellt ſind. Jedes Exemplar iſt in der Preſſe ſorgfältig numeriert (von 1—100) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines ſolchen Exemplares beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieſer Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Beſtellungen annimmt, wird nicht veranſtaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

Digitized by Google

136831
DEC 14 1909
WV10
V46
R72

Nach einer Aufnahme von C. Luck in Düsseldorf.

Benjamin Vautier.

Die deutsche Genremalerei des neunzehnten Jahrhunderts hat den Höhepunkt ihrer Entwicklung in drei Meistern erreicht, die man stets zusammen nennt, die aber nach ihrer Herkunft wie nach ihrem innersten Wesen von einander grundverschieden sind. Ludwig Knaus, der aus Wiesbaden gebürtige Rheinländer, hat trotz seiner ersten Erfolge, die tief im deutschen Volkstum, im Leben der deutschen Bauern wurzelten, durch seinen Aufenthalt in Paris Eindrücke empfangen, die ihn allmählich über sein erstes Gebiet hinaus zu einer Universalität trieben, die sich weit über die Grenzen seines Vaterlandes hohes Ansehen und Geltung verschafft hat. Der zweite, der nur wenige Jahre nach ihm kam, Benjamin Vautier, ist in der französischen Schweiz geboren, aber trotz seiner Abstammung und Erziehung ein deutsch-nationaler Künstler, an dem ein Aufenthalt in Paris spurlos vorübergegangen ist. Dasselbe geschah an dem dritten unserer großen Genremaler, an Defregger, dem das französische Wesen nichts anthat, obwohl er bei seinem ersten Besuche in Paris noch keineswegs etwas als Künstler bedeutete. So sind denn auch Vautier und Defregger, freilich jeder nach seinem Temperament, die urwüchsigsten unserer Genremaler geblieben: der französische Pastorssohn immer hübsch manierlich, zart und sittsam, der tirolische Bauerssohn bisweilen trutzig, wild aufbegehrend, dann aber auch wieder sanft und gemütvoll. Während aber bei Defregger entweder alles auf einen grimmen oder scharfhustigen oder idyllischen Ton gestimmt ist, ohne daß die Charaktere tiefer ergründet werden, die feinsten seelischen Regungen gleichsam aus den Angesichtern herausspringen, ist Vautier der zartfühlende Seelenforscher und Seelenkunder, dem sich die Herzen nur langsam auf gütiges Zureden öffnen, und in dieser gar köstlichen Fähigkeit liegt das Moment, das ihn von Knaus und Defregger als gleichbedeutende, künstlerische Persönlichkeit unterscheidet.

Benjamin Vautier ist am 24. April 1829 in Morges am Genfer See als Sohn eines Pfarramtskandidaten geboren worden, der dort bis zu seiner Berufung auf eine Pfarrerstelle ein Lehramt verwaltete. „Dort in der herrlichsten Natur, unterm Schatten der Kastanien und Nußbäume, in einem schon fast südlich milden Klima verlebte er seine Kindheit in einer Atmosphäre von Liebe und Wärme, die sich alsbald auch seinem lebhaften und heiteren Wesen als Grundton aufprägten." Der Vater war, wie ihn Friedrich Pecht nach den Mitteilungen seines Sohnes schildert, ein frommer, streuggläubiger, aber doch überaus milder und menschenfreundlicher Mann, und die Mutter scheint ebenfalls sehr sanft und gütig, aber auch reich an Phantasie gewesen zu sein. Ihr Bruder vertrat in der Familie das künstlerische Element, indem er in seinen Mußestunden „mit Talent und Leidenschaft zeichnete und malte." Wer also etwas von der Vererbungstheorie auch im guten Sinne hält, kann annehmen, daß der junge Benjamin vom Vater die äußere Strenge der Form in Verbindung mit innerlich mildem Wesen, von der Mutter die Empfänglichkeit für künstlerische Eindrücke und vom Oheim die Fähigkeit, solche zeichnerisch und malerisch festzuhalten, geerbt habe. In seiner ersten Jugend bestand seine künstlerische Nahrung freilich nur in der französischen illustrierten Zeitschrift „Le monde illustré", einem wohlfeilen Blatte, das überall, wo französisch gesprochen wurde, weit verbreitet war und noch ist. Bei dem billigen Preise waren die

Abb. 1. Studie aus Herrlisried (Hanensteiner Bauer).

Illustrationen sehr roh, und sie hätten auch nicht besser sein können, weil damals der kostspielige und zeitraubende Holzschnitt das einzige Vervielfältigungsmittel für den Massenbedarf war. Trotzdem wurde der junge Vautier durch diese Bilder so lebhaft angeregt, daß er schon in seinen ersten Schuljahren zum Ergötzen der Kameraden durch Bildnisse oder vermutlich nur Karikaturen der Lehrer seinem künstlerischen Drange Luft machte. Die Lage seines Vaters hatte inzwischen einen soliden Grund durch eine Berufung auf die Pfarrerstelle in Noville im Rhonethal erhalten, und daraufhin getraute er sich, den Sohn, in dem er sich einen Nachfolger in seinem geistlichen Berufe erziehen wollte, auf das Gymnasium in Lausanne zu schicken. Aber auch dort, wo der junge Benjamin beinahe fünf Jahre verweilte, machten sich in ihm keine Regungen geltend, die auf einen gelehrten Beruf gedeutet hätten. So war es denn für ihn gewissermaßen ein Glück, als im Jahre 1847 in der Schweiz ein politischer Umschwung eintrat, der zunächst in den Wirkungskreis seines Vaters eingriff. Nach der neuen Verfassung durfte sich fortan jede Gemeinde ihren Pastor allein wählen, und Vater Vautier wurde wegen seiner strenggläubigen Gesinnung nicht wieder gewählt. Durch diesen Umschwung in den häuslichen Verhältnissen wurde der junge Vautier ermutigt, bei seinem Vater mit Hilfe seiner Mutter den Versuch zu machen, jenen für einen Berufswechsel günstig zu stimmen, da er sich inzwischen Klarheit darüber gewonnen hatte, daß er zum Maler geboren war. Der Künstlerberuf stand damals bei den auf soliden Erwerb bedachten Schweizern nur in geringer Achtung. Was die Meisten von Künstlern kannten, waren mehr oder weniger armselige Gesellen, die ihr Brot mühsam mit dem Kolorieren von geätzten oder gezeichneten Landschaften verdienten, die sie entweder selbst im Sommer an die Fremden verkauften oder für Kunsthändler auf Bestellung lieferten. Dieser Industriezweig hat sich noch lange in der Schweiz erhalten, bis ihm die Erfindung der Photographie und der darauf beruhenden mechanischen Reproduktionsverfahren den Garaus machten. Künstler werden hieß also damals in der Schweiz, wie Pecht treffend bemerkt, ungefähr soviel, wie unter die Schauspieler, Kunstreiter und Gaukler gehen.

Vautier stieß denn auch bei seinem Vater auf entschiedenen Widerstand, der aber bald von selbst aufhörte, da sich der alte Vautier genötigt sah, in Frankreich eine Pastorstelle zu suchen. Er konnte den Sohn nicht mehr unterstützen, und dieser begab sich, aller Fesseln ledig, nunmehr nach Genf, wo er ein Jahr lang bei einem Maler Namens Hébert Zeichenunterricht nahm und dann, des Broterwerbs wegen, zu einem Emailmaler in die Lehre trat, wobei er sich jedoch zu einer vierjährigen Lehrzeit verpflichten mußte. Er bemalte nun Uhrgehäuse, Broschen und andere Schmuckgegenstände, fand aber in seinen Mußestunden noch Zeit und Luft, auch der hohen Kunst zu dienen, indem er Bildnisse, landschaftliche Aquarelle und Ähnliches malte, die bei Kunsthändlern Absatz fanden. Auch

bildete er ſich in der Zeichenakademie des Muſée Rath und nahm dort regelmäßig am Abendakt teil. Dadurch kam er allmählich mit den Künſtlerkreiſen Genfs in Berührung. Er lernte durch die ihm wohlwollenden Kunſthändler den Landſchaftsmaler Diday, ſeinen berühmten Schüler Calame, den Geſchichtsmaler Lugardon, einen Schüler der Franzoſen Gros und Ingres, und den Geſchichtsmaler Joſeph Hornung kennen. Von dieſen bewegte ſich aber nur letzterer auf einem Gebiet der Malerei, das demjenigen verwandt iſt, auf dem Vautier ſpäter ſeinen Ruhm begründete. Bevor ſich Hornung ganz der Geſchichtsmalerei zuwendete, hatte er eine Reihe von Genrebildern aus dem ſavoyiſchen Volksleben gemalt, die wegen ihrer für die damalige Zeit realiſtiſchen Auffaſſung und wegen ihres geſunden Humors ſeinen Namen auch über die Grenzen der Schweiz hinaus bekannt machten. Vielleicht hat der Anblick dieſer Bilder auf die ſpätere Entwicklung Vautiers mit eingewirkt.

Der junge Mann hatte mit ſeinen Arbeiten ſo viel Glück, daß er ſich ſchon nach zweijähriger Thätigkeit als Emailmaler von ſeinem Lehrmeiſter für 1200 Francs loskaufen und ſich ganz ſeiner Kunſt widmen konnte. Um zunächſt malen zu lernen, trat er in das Atelier des obenerwähnten Lugardon, hielt ſich darin aber nicht lange auf und malte dann noch etwa zwei Jahre in Genf auf eigene Fauſt weiter. Um dieſe Zeit war der geiſtvolle, aus Lauſanne gebürtige Genremaler Jacques Alfred van Muyden nach längerem Aufenthalt in Rom in die Künſtlerkreiſe Genfs getreten, wo er durch ſeine gemüt- und anmutsvollen Bilder aus dem römiſchen Volksleben bald allgemeine Aufmerkſamkeit erregte. Sein ganzes künſtleriſches Weſen, beſonders ſein feingeſtimmtes, angenehmes, wenn auch etwas mattes Kolorit übte auf den ihm geiſtig verwandten jungen Vautier eine ſtarke Anziehungskraft aus, und ſo wandte ſich dieſer vertrauensvoll an ihn, um ihn wegen ſeiner ferneren Ausbildung, für die ihr Genf nichts mehr zu bieten ſchien, um Rat zu fragen. Nach Paris, das für die franzöſiſchen Schweizer damals wie noch heute die hohe Schule der Kunſt war, durfte und wollte er nicht gehen, weil ſein Vater ihm einen Aufenthalt in dem verderbten Paris ſtreng verboten hatte, und ſo riet ihm van Muyden, es mit München oder beſſer noch mit Düſſeldorf zu verſuchen. Vautier entſchied ſich für das letztere und zog 1850 nach der Muſenſtadt am Rhein, wo ſich um dieſe Zeit bereits ein von der Akademie unabhängiges, reich blühendes Künſtlerleben entwickelt hatte. Aber für Vautier war damals die Akademie noch das einzig erſtrebenswerte Ziel. „Sein erſtes Debut war aber, wie Pecht nach den Mitteilungen des Künſtlers erzählt, nichts weniger als aufmunternd. Er hatte eine Anzahl, wie er glaubte, nicht ganz ſchlechter, aber nach der franzöſiſchen, viel verſtändigeren Art ſtatt mit Kreuzſtrichlagen und vorzugsweiſer Ausbildung des Kontours in einfacher und energiſcher Flächenbehandlung mit genauem

Abb. 2. Studie aus Herrliſchried.

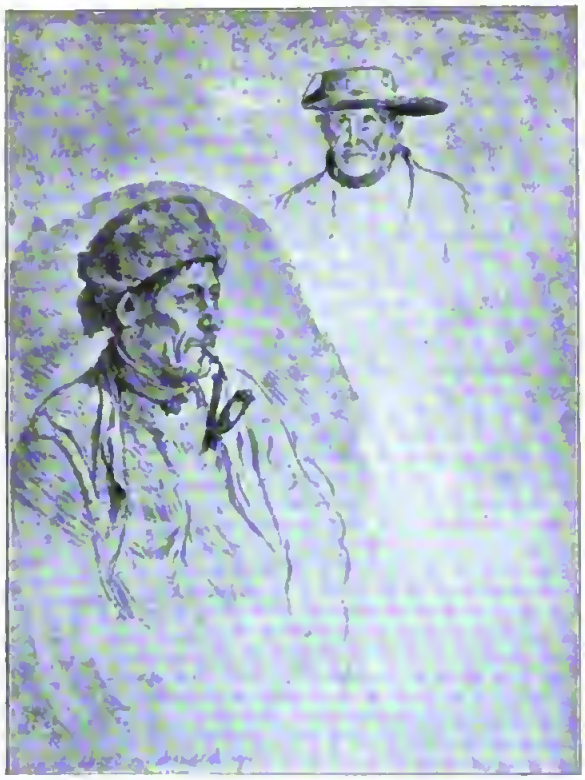

Abb. 3. Studien nach Schwarzwälder Bauern.

Studium der Valeurs gezeichneter Akte und Porträte mitgebracht. Mit ihnen präsentierte er sich dem Direktor Schadow. Dieser, alt und starr, durch lange Verwöhnung überdies sehr despotisch und pedantisch geworden, schmiß sie trotz der Empfehlung durch einen vornehmen Herrn und persönlichen Freund Schadows, der Vautier in Genf kennen gelernt, verächtlich bei Seite und sagte: „Das ist ja alles unbrauchbares französisches Zeug! Sie müssen ganz von vorne anfangen, wenn Sie etwas Rechtes lernen wollen." Das that Vautier nun allerdings nicht. Er kehrte vorläufig der Akademie den Rücken und malte ein paar Monate lang Studien im Atelier eines Freundes. Mit diesen und den Aktzeichnungen, die Schadow verworfen hatte, beteiligte er sich an der alljährlichen akademischen Konkurrenz, und jetzt entschied die Majorität des Lehrerkollegiums zu seinen Gunsten, so daß er sofort in die Malklasse aufgenommen wurde. Er nahm aber nur acht Monate lang an dem Unterricht teil, weil er bald inne ward, daß er bei dem Zustand der Verwahrlosung, in den die Akademie allmählich in den letzten Jahren der Schadowschen Leitung geraten war, nicht viel lernen konnte. Er begab sich nun zu Rudolf Jordan, der damals auf der Höhe seines Ruhmes stand, den er sich durch seine außerordentlich naturwahren, bald humoristischen, bald tragischen, immer aber durch dramatischen Inhalt fesselnden Darstellungen aus dem Leben der helgoländischen, holländischen und normännischen Fischer und Seeleute erworben hatte. Wenn sich Vautier auch nicht für dasselbe Stoffgebiet, überhaupt nicht für die Darstellung des Dramatischen entschied, so hat er doch während der Jahre, wo er bei Jordan malte, sehr viel von diesem gelernt. Jordan war, wie Pecht mit Recht betont, der erste innerhalb der Düsseldorfer Schule gewesen, der „wahrhaft der Natur abgelauschte und nicht bloß im Atelier erfundene Figuren zugleich mit vollendeter Meisterschaft der Zeichnung wie des Kolorits brachte." Er ist der erste gewesen, der eine koloristische Entdeckung machte und als erster in die Schule einführte, die später als etwas durchaus Selbstverständliches betrachtet wurde, indem er nämtich zuerst die grauen Lufttöne, überhaupt das Grau in der Malerei ausgiebig zur Anwendung brachte und dadurch seine Darstellungen mit dem Scheine wirklichen Lebens erfüllte. Das hat auch Vautier von ihm gelernt; während Jordan aber in den tetzten Jahren seines Lebens von diesen grauen Mitteltönen einen so reichlichen Gebrauch machte, daß manche seiner Bilder so zu sagen in Grau ertranken, hat der maßvolle Vautier stets die richtige Mitte zu halten gewußt, so daß der graue Gesamtton niemals den farbigen Reiz seiner freundlichen Lokaltöne überwucherte. Nachdem er noch eine Zeit lang für sich allein gemalt hatte, unternahm er im Sommer 1853 zum erstenmale wieder eine Reise in die Heimat, nach dem Berner Oberland, wo er den ausgezeichneten Genre-

und Landſchaftsmaler Karl Girardet, den berühmteſten dieſer weitverzweigten ſchweizeriſchen Künſtlerfamilie, kennen lernte und durch ihn auf die landſchaftlichen Reize ſeiner Heimat und den unerſchöpflichen Reichtum ſeines Volkslebens aufmerkſam gemacht wurde. Obwohl ſich Girardet in Paris, in der Schule des großen Koloriſten Léon Cogniet, gebildet hatte, war er in ſeiner Anſchauung und Auffaſſung der Natur und der Menſchen weniger mit den Franzoſen als mit den deutſchen Genre-malern verwandt, deren beſte er in ſeinen hervorragendſten Bildern an Gemütstiefe durchaus erreicht hat. Auf ſeine Anregung malte Vautier den ganzen Sommer hindurch Studien nach der Natur. Aber es wollte ſich noch immer kein rechtes Bild aus dieſen Studien geſtalten, und wieder vergingen Jahre des Experimentierens, bis er im Sommer 1856 wieder einen längeren Aufenthalt in Genf nahm, wo er bei ſeinem alten Freunde und Lehrer van Muyden malte und von

Abb. 4. Schwarzwälderin. Nach einer Zeichnung.

Abb. 5. Schwarzwälderin. Nach einer Zeichnung.

dieſem noch mit ſtärkerem Nachdruck auf die Schilderung des Bauernlebens hingewieſen wurde. Inzwiſchen hatten die in Paris gemalten Bilder des jungen Knaus, der 1852 nach ſeinen erſten großen Erfolgen mit ſeinen Genrebildern aus dem ländlichen Leben dorthin gezogen war, in Düſſeldorf und anderswo ſo großes Aufſehen erregt, daß Vautier dem glänzenden Geſtirn zu folgen beſchloß. Noch im Herbſt des Jahres 1856 ging auch er nach Paris; aber er hielt es dort, trotzdem daß er bereits die Ausführung einer figurenreichen Kompoſition begonnen hatte, nur ſechs Monate lang aus. Er empfand, daß Paris nicht der richtige Ort war, um deutſche Bauern zu malen, und er begegnete damit auch der Stimmung, die in Düſſeldorf allmählich den in Paris entſtandenen Bildern von Knaus gegenüber aufkam. Sehr bezeichnend in dieſer Richtung iſt, was der Kritiker der „Kölniſchen Zeitung“, Hermann Becker, der ſelbſt Maler war, bei dem Erſcheinen von Knaus „Goldener Hochzeit“ über dieſes

berühmte Bild geſchrieben hat. Das Bild, ſagt er, habe als Ganzes einen großen Mangel, nämlich „den, daß es nicht ganz wahr iſt. . . Koſtüme, Lokalität ſind unzweifelhaft deutſch; auch der Vorgang iſt deutſch; alles übrige iſt es aber nicht. Sämtliche Teilnehmer am Feſte, mit wenigen Ausnahmen, ſind keine Deutſche, ſondern Franzoſen, Pariſer Modelle als deutſche Bauernburſchen und -mädel maskiert."

Abb. 6. Studie zu dem Bilde „Sonntag Nachmittag in Schwaben."

In die Thätigkeit Vautiers nach ſeiner Rückkehr aus Paris gewährt uns ein Bericht des „Deutſchen Kunſtblattes" aus dem Sommer 1857 einen intereſſanten Einblick. „Benjamin Vautier aus Genf, jetzt in Düſſeldorf, wo ihm eine ſchöne, liebliche Braut blüht," ſo ſchreibt der Korreſpondent des damals in Deutſchland einzigen Kunſtblattes, „zeigte uns in ſeinem Atelier ein anmutiges Bild, ein junges blondes Mädchen am Spinnrocken ſingend, wie die Haltung des Kopfes und die geöffneten Lippen zeigen, und daneben, den müden Kopf auf die Hand geſtützt, eine Alte am Herde ſitzend. Der magere Arm der Alten, ihre ganze Stellung, alles hatte etwas ungemein Lebenswahres, die einfache Situation etwas ſehr Anſprechendes. Ergötzlich war das Mittagsmahl in einer Bauernſtube: die Mutter, eine kräftige, friſche Geſtalt, füllt eben die Suppe zum zweiten Male einem derben Knaben auf, der offenbar den geſundeſten größten Magen in der Familie hat und aufgeſtanden iſt, um den Teller zu reichen, ein anderes Kind läßt es ſich

ſchmecken, ein ganz kleines, blond gelocktes Jüngelchen, noch gerötet vom Schlaf, im Hemdchen, nur mit Strümpfen bekleidet und im zitternden Händchen den Löffel haltend, ſieht eifrig in den Teller hinein, ein größeres ſchlankes Mädchen hat ſich eben zu Tiſch geſetzt und blickt zum Bilde hinaus auf den Beſchauer. Noch ein angefangenes

Abb. 7. Aus den Vorſtudien zu dem Bilde „Sonntag Nachmittag in Schwaben"

Bild, Landleute in den Kirchenſtühlen ſitzend und ſingend, verſprach viel, die Zeichnung und Anlage der Köpfe, der Ausdruck der Geſichter war ſehr ſchön; mit vorzüglicher Liebe wieder war das ausdrucksvolle Profil einer alten Frau gemalt. Eine Skizze, ein Berner Mädchen in der kleidſamen Tracht, und ſchön, wie faſt alle Berner und Brienzerinnen, war ein liebliches Seitenſtück zu Schrödters (des Düſſeldorfer Humoriſten) Küfer. Er zeigte uns noch eine alte hexenhafte Frau, die er mit Knaus zuſammen nach dem Leben im Schwarzwald gemalt, ſchaurig anzuſehen, und erzählte uns, wie die Alte durchaus gewünſcht, daß einer von ihnen ihr Enkelchen, eine vierſchrötige Dirne mit ſtrohgelbem Haar, heiraten ſollte, und ihnen vorerzählt, wie ſchön ſie die jammervolle Hütte unter dem Felsgeſtein, wo ſie wie eine von Macbeths Hexen thronte, herrichten wollte."

Aus dieſem Bericht treten uns trotz ſeiner knappen Faſſung bereits ein paar Bilder von Vautier wenigſtens in leichten Umriſſen entgegen. Er war in den ſechs oder faſt ſieben Jahren ſeines Aufenthalts in

Düſſeldorf keineswegs träge geweſen. Er hatte im Gegenteil emſig gezeichnet und gemalt und es war ihm ſogar eine öffentliche Auszeichnung zuteil geworden, indem er im Juni 1857 auf einer Kunſtausſtellung im Haag eine ſilberne Medaille erhalten hatte. Aber zu einem durchſchlagenden Erfolg, der einem Aufſtrebenden erſt den rechten Mut und das Vertrauen zu ſeiner Kraft einflößt, war er noch nicht gediehen. Er ſollte ihm aber ſchon im nächſten Jahre und den Seinen und den jüngeren Bahnbrechern der realiſtiſchen Naturanſchauung aufs heftigſte entbrannt war. Gegen das majeſtätiſche Pathos eines ſchweren philoſophiſchen Gedankeninhalts trat das Plänklervölkchen der leichtfüßigen, wanderfrohen Genremaler auf, die ſich durch „faßliche Geberden“ ſchnell in die Gunſt des von ſchwerer Gedankenarbeit ermüdeten und nach einem friſchen Trunke aus dem Borne der Natur lechzenden Publikums einſchmeichelten.

Abb. 8. Studie zu dem Bilde „Fahrt über den Brienzer See zum Begräbnis“ (1872).

durch die Vollendung jenes bereits in Paris angefangenen, auch in dem obigen Berichte erwähnten Bildes „In der Kirche“ werden, das er zuerſt in Düſſeldorf, dann auf der großen hiſtoriſchen Ausſtellung in München in die Öffentlichkeit brachte. Man muß ſich in jene Zeit zurückverſetzen, um die Verſchiedenartigkeit der Urteile zu begreifen, die dieſes Bild in Kunſt- und Tageszeitungen hervorgerufen hat. Es war die Zeit, in der der Kampf zwiſchen den künſtleriſchen Vertretern der idealiſtiſchen Geſchichtsmalerei im Sinne eines Cornelius

Das Wort, das König Ludwig I. von Bayern zu Cornelius geſprochen, als er im Groll von dieſem ſchied: „Der Maler muß malen können!“ war auf fruchtbaren Boden gefallen und hatte auch bald eine weitere Um- und Ausdeutung erfahren. Der Maler muß nicht bloß malen, ſondern auch etwas darſtellen können, was nicht zwiſchen Himmel und Erde ſchwebt, was vielmehr auf dieſer Erde ſelbſt zu ſehen und zu finden iſt. Mit dem Blick für die Farbe iſt, ſo ſcheint es, den deutſchen Malern unſeres Jahrhunderts auch erſt der Blick für das, was

rings um sie lebte, sich bewegte, dachte und fühlte, aufgegangen, und so kam allmählich mit der Lust, frohe, glänzende Farben auf die Leinwand zu streichen, das zustande, was die kunstgeschichtliche Betrachtung späterer Zeiten sehr glücklich mit dem Worte „Einkehr in das Volkstum“ bezeichnet hat.

Unser Vautier war, fast gleichzeitig mit Knaus, aber unabhängig von diesem, in dem er nur den größeren Techniker, den größeren Virtuosen des Kolorits bewunderte, durch seine schweizerischen Freunde in dieses Volkstum eingeführt worden, und aus ihm schöpfte er, anfangs mit langsamen, bedächtigen Zügen, bis es ihm gelang, in der Kirchenscene seine schweizerischen Naturstudien zu einer bildmäßigen Einheit zusammenzufassen. So hatte er wenigstens geglaubt. Aber seine Kritiker dachten anders. Daß ein Bild anders als komponiert, d. h. auf einen Mittelpunkt bezogen werden könnte, dem sich alle Nebenfiguren unterzuordnen hätten, das stand damals als oberster Grundsatz aller Malerei fest. Daß aber ein Maler auch einmal ein schnell erfaßtes Augenblicksbild auf die Leinwand werfen, sozusagen einen Ausschnitt aus der Natur, unbekümmert um Anschluß oder Beziehung auf einen geistigen Mittelpunkt, frisch und flott wiedergeben könnte, war so sehr gegen jede Überlieferung, daß von den strengen Kritikern nur langsam und widerwillig die Stimme der Natur verstanden wurde, die laut und vernehmlich aus dem ersten großen Werke Vautiers sprach.

Die erste kritische Stimme, die wir noch ausfindig machen können, ließ sich zu Anfang des Jahres 1858 im „Deutschen Kunstblatt“ hören, wobei schon auf die Paragraphen des alten ästhetischen Kodex verwiesen wurde. „Von Vautier“, so schreibt der Korrespondent, „sehen wir ein feines Charakterbild: einen Teil der andächtigen Sänger in einer Kirche. Auch wir fühlen uns durchdrungen von dem Satze: nicht das Was, sondern das Wie mache das Objekt zu einem erquicklichen Kunstwerke; allein hier hätte der sinnige Künstler ohne Mühe irgend ein Motiv, das die dargestellte Handlung in besonderem Grade vertreten und verstärkt hätte, ein Pointe der Komposition schaffen können, wodurch das Bild den gar zu deutlichen Schein einer Episode verloren hätte. Die dargestellten frommen Sänger und Sängerinnen sind vortrefflich charakterisiert und mit dem feinsten Sinn für Farbe und mit Noblesse der Form ausgeführt. Wir hatten schon öfters Gelegenheit, dergleichen Szenerien dargestellt zu sehen, aber selten mit Befriedigung: die vielen offenen Münder und zahnlosen Mäuler wurden entweder langweilig oder geradezu unästhetisch. Das ist bei Vautier nicht der Fall: man sieht die sämtlichen Leute gern singen und erfreut sich der edlen, gefühlvollen Auffassung und der geistreichen, sicheren Behandlung.“ Dieses allerdings nur karge Lob schien einem anderen Düsseldorfer Korrespondenten des „Deutschen Kunstblattes“ nicht der wirklichen Bedeutung des Bildes angemessen, und darum hielt er es für seine Pflicht, sich einige Monate nach seinem Kollegen noch günstiger als dieser auszusprechen. „Ja, ich möchte es“, so schreibt er, „rücksichtlich der von jeder Art von Effekthascherei fernen, durchaus schlichten und naiven und dabei die vollendetste Meisterschaft bekundenden Auffassung und Ausführung zu den schönsten Genrebildern zählen, welche hier bisher zu sehen gewesen sind.“ Als dann das Bild auf der Münchener Ausstellung von 1858 erschien, mußte selbst der strenge Cornelianer, Hermann Becker, der schon genannte Kunstberichterstatter der „Kölnischen Zeitung“, trotzdem er manches an der realistischen Komposition, die ihm nicht bedeutend genug erschien, auszusetzen hatte, dennoch eingestehen: „Die Wahl und Zusammenstellung der verschiedenen Charaktere und ihre Darstellung bis in die feinsten Züge der Individualität ist vortrefflich. Dabei zeigt das Bild eine Meisterschaft der malerischen Behandlung, die höchste Vollendung mit den einfachsten Mitteln, welche die volle Bewunderung verdient.“ Wie groß aber in Wirklichkeit der Erfolg des Vautierschen Bildes in München war, erfahren wir erst aus den Erinnerungen Pechts, der noch schärfer als Becker das koloristische Verdienst ins Auge faßte und sich dabei blitzwenig um die bedeutende und unbedeutende Komposition kümmerte, wozu übrigens schon Vautier durch den anspruchslosen Titel „In der Kirche“ ganz und gar nicht herausgefordert hatte. „Wir finden uns in einer Schweizer Dorfkirche während des Gottesdienstes, den man indes nicht, son-

Abb. 9. Studie zu dem Bilde „Fahrt über den Brienzer See zum Begräbnis“ (1872).

dern nur die demſelben beiwohnenden Andächtigen in den Bänken ſitzen ſieht, wie ſie eben den Choral ſingen. Iſt nun die Charakteriſtik aller einzelnen Figuren ſchon ebenſo gut als die Verſchiedenheit ihres Ausdruckes, ſo fällt unter ihnen doch ein junges neben Mutter und Großmutter ſitzendes Mädchen durch ſeine Schönheit wie die Innigkeit ſeiner Andacht beſonders auf. Sie in Verbindung mit dem feinen grauen Ton des Bildes, der unſerer Münchener Malerei damals faſt unbekannt war, entſchieden den Erfolg und ſetzten es in der Rangordnung unmittelbar neben jene mit Katzen ſpielende Pariſer Griſette, durch deren ſtupende Darſtellung ſich Knaus gleichzeitig an die Spitze der deutſchen Genremaler ſtellte.“

Trotz dieſes großen Erfolges hielt ſich, Vautier gegenüber noch lange die alte kritiſche Lehre, die ſich an das Gegenſtändliche anklammerte und zuerſt nach einer einheitlichen Kompoſition fragte. Daß auch das gelegentlich Beobachtete, das rein Zufällige, das vom Zufall Buntzuſammengewürfelte ebenſogut der Gegenſtand maleriſcher Behandlung ſein könnte, war damals nur wenigen verſtändlich, vielleicht nur den Malern, die ihrem Kunſtgenoſſen nachfühlen konnten, eine wie hohe Befriedigung es Vautier gewähren mußte, ſich mit ſeinem feinen Spürſinn in die ruhige Exiſtenz zu verſenken, eine Phyſiognomie, eine Geſtalt bei der Raſt am Wege oder im Wirtshaus zu ſtudieren und daraus neben dem Charakteriſtiſchen auch das maleriſch Reizvolle zu ſchöpfen. So kann es nicht auffallen, daß ein zweites, noch umfangreicheres Bild

Abb. 10. Begräbnis auf dem Lande. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Vautiers, das bald nach der Kirchenſzene vollendet wurde, auch bei ihm ſonſt wohlgeſinnten Kritikern wenig Beifall fand. Auch bei dieſem Bilde hatte Vautier wieder nicht an eine geſchloſſene Kompoſition, an einen „bedeutenden“ Inhalt gedacht. Er nannte das Bild ganz anſpruchslos „Auf einem Dampfſchiff auf dem Genfer See“ während des Jahres 1857 ſeine Arbeit ſehr erſchwerte, die Schuld daran. Aber dieſes Leiden war doch nicht heftig genug geweſen, um die ſchöpferiſche Kraft Vautiers ganz lahm zu legen; denn der Kritiker fügt ſeinem Tadel hinzu: „Sieht man aber hiervon ab und vertieft ſich in die verſchiedenen, mit feinſter Beobachtungsgabe

Abb. 11. Studie zu dem Bilde „Begräbnis auf dem Lande.“ S. S. 13.

und mehr wollte er auch nicht geben als einen Moment aus dem beſtändigen Auf- und Abfluten der Paſſagiere. Aber ſelbſt der wohlwollende Kritiker des „Kunſtblattes“, der die Kirchenſzene mit Nachdruck verteidigt hatte, glaubte einen Rückſchritt in Bezug auf „Geſamtwirkung und Farbe“ feſtſtellen zu müſſen. Vielleicht hat, wenn dieſer Tadel begründet iſt, ein körperliches Leiden des Künſtlers, das ihm der Wirklichkeit abgelauſchten Charaktere und Situationen, die eine ſolche Dampfſchiffsbevölkerung darzubieten pflegt, ſo vergißt man die Mängel der Geſamtwirkung und kann nicht umhin, auch dieſem Bilde einen hohen Kunſtwert zuzuerkennen.“ Es iſt offenbar nur eine gewundene Höflichkeitsphraſe, mit der der äſthetiſch geſchulte Kritiker ſein Gewiſſen zu beſchwichtigen ſucht; aber er muß doch den Wirklichkeits

ſinn anerkennen, der ſich ſchon in den erſten Werken des langſam reif gewordenen Vautier offenbarte. Endlich waren ihm ſeine in mehreren Jahren voll unſicheren Herumtaſtens gewonnenen Studien zu gute gekommen, und nachdem er feſten Boden unter den Füßen gewonnen hatte, malte er zunächſt noch an mehreren Bildern, deren Motive dem ſchweizeriſchen Volksleben entnommen waren. Währenddem hatten ſich ſeine Augen aber bereits auf einen ſtammverwandten Volkszweig gerichtet, auf den er, wie es ſcheint, zuerſt durch die Bilder von Knaus und dieſen ſelbſt aufmerkſam gemacht worden iſt.

Dem Gewährsmann des „Deutſchen Kunſtblattes“ hatte Vautier von einer Studienreiſe nach dem Schwarzwald erzählt, die er zuſammen mit Knaus gemacht hatte. Die Schwaben im Schwarzwald und die Alemannen in der Schweiz ſind, wenn man ſo ſagen darf, Geſchwiſterkinder, Sprößlinge desſelben Volksſtammes, deren jetzige Verſchiedenheiten eine natürliche Folge der verſchiedenen Boden- und Erwerbsgelegenheiten, in neuerer Zeit auch der entgegengeſetzten politiſchen Entwicklung ſind. Aber der prächtige Menſchenſchlag hat ſich hüben wie drüben erhalten. Freilich in immer ſchwächerer Abſtufung, weil die Naturmenſchen mehr und mehr den Verſuchungen der modernen Kultur erliegen. Vor vierzig und mehr Jahren, als Knaus und einige Zeit nach ihm Vautier ihre erſten Studienausflüge oder richtiger geſagt Entdeckungsreiſen nach dem Schwarzwald machten, waren Tracht und Sitten in den Dörfern auf einſamen Höhen faſt noch ganz in urſprünglicher Reinheit erhalten. Ein Juwel aber unter dieſen Schwarzwalddörfern, die, zum Teil zu größeren Gruppen vereinigt, gegen einander abgeſchloſſene Gemeinweſen bildeten, war das Hauenſteiner Ländchen, das nach den Hoßen, den vielfach gefalteten Pumphoſen ſeiner männlichen Bewohner auch Hoßenland genannt wird. Knaus war, ſoviel wir wiſſen, der erſte, der dieſes Land für die Malerei entdeckt hat, und Vautier folgte ihm auf dem Fuße. Die Bewohner dieſes Landes, hochgewachſene, ſtarkknochige, kräftige Geſtalten, denen nicht bloß die noch aus der Reformationszeit ſtammende Tracht, ſondern das ganze Gebaren in Haltung, Sitte und Lebensgewohnheiten ein mittelalterliches Gepräge gab, mußten dem jungen Schweizer ganz beſonders ſympathiſch ſein. Sind ſie, die nur noch durch wenige Bergrücken von der Schweiz getrennt ſind, doch gleich den deutſchen Schweizern reine Alemannen!

Abb. 12. Studie zu dem Bilde „Begräbnis auf dem Lande.“ S. S. 13.

Aus Herrischried, dem Hauptorte des Hauensteiner Landes, sind denn auch die ersten Studien datiert, die uns der Künstler aus den reichen Schätzen seiner Mappen zur Verfügung gestellt hat. Sie sind die Früchte einer Studienreise, die Vautier im Juli des erfolgreichen Jahres 1858 gemacht hat, und was er dort gesehen hat, war für die ganze Richtung seiner Kunst so entscheidend, daß nach und nach die schweizerischen Erinnerungen hinter die neuen Eindrücke zurücktraten, und Vautier bald der eigentliche, der klassische Maler des Schwarzwaldes wurde. Die eine dieser Zeichnungen von 1858 (Abb. 1) führt uns den echten Typus eines Hauensteiner Bauern in seiner malerischen Tracht, die übrigens heute auch bereits im Aussterben begriffen ist und nur noch von bejahrten Leuten als Reliquie der Väter in Ehren gehalten wird, vor Augen. Das Haar ist über der Stirn kurz und gerade abgeschnitten, hängt aber an der Seite und am Hinterkopfe lang herab — es ist der sogenannte Kolbenschnitt, die bekannte Haartracht aus der Zeit der Reformation, die bei Fürsten, Rittern, Patriziern, Landsknechten gleich beliebt war. Den Kopf bedeckt eine Pelzkappe oder ein schwarzer, meist sehr breitrantiger Stroh- oder Filzhut. Unter der roten Weste, die über den Kopf gezogen und an der einen offenen Seite zusammengezogen wird, ist der feingefältelte Halskragen sichtbar. Die Hauptkleidungsstücke bilden die weite, langschößige Jacke, meist aus schwarzem Sammet, und die weite, bis zu den Knieen reichende, in vielen Falten übereinander gelegte Pumphose, die entweder aus schwarzer Leinwand oder aus schwarzem Sammet gefertigt ist. In der zweiten Studie aus Herrischried (Abb. 2) hat Vautier anscheinend eine zufällige Beobachtung in einem Wirtshause festgehalten.

Im Jahre 1859 entstand noch ein Bild nach einem schweizerischen Motiv, eine „Auktion in einem alten Schlosse;“ bald darauf malte er aber bereits eine „Nähschule im Schwarzwald“, und fortan mehrten sich die Studien nach Schwarzwaldtypen, von denen die Abb. 3—5 einige aus den Jahren 1860 und 1863 bieten. In die Zwischenzeit fällt das erste größere Bild aus dem Schwarzwald, das sozusagen

Abb. 13. Studie zu dem Bilde „Begräbnis auf dem Lande.“ S. S. 13.

die zweite Etappe in der künstlerischen Entwicklung Vautiers bildet, die „Überraschung während des Gottesdienstes kartenspielender Bauern durch ihre Frauen“ (1862, im städtischen Museum zu Leipzig). Was an der Kirchenscene von der Kritik vermißt worden war, eine geschlossene Komposition, ein spannender Moment, auf den sich alle geistigen Interessen, alle Empfindungen der dargestellten Personen konzentrieren, wurde hier in höchstem Maße erreicht, und dazu gesellte sich ein Ernst, eine Tiefe der Charakteristik, die unter Vermeidung auch des leisesten theatralischen Anfluges nur auf die unmittelbare Wiedergabe der schlichtesten Wahrheit ausging. Von den vier Übelthätern, die bei einer Kanne roten Weines ihrem Laster fröhnen, hat sich der eine, der älteste, aus Furcht vor dem nahenden

Abb. 14. Studie zu dem Bilde „Begräbnis auf dem Lande." S. S. 13.

Gewitter in eine Ecke gedrückt und wartet dort, in der ſtillen Hoffnung, nicht entdeckt zu werden, den Sturm ab. Zwei ſeiner Kumpane ſind auch noch keine allzu verſtockten Sünder, obwohl der ältere, ein hochgewachſener, breitſchulteriger Mann in hohen Stulpenſtiefeln und faltigem weißen Zwillichrock, dem ſommerlichen Sonntagsſtaat des Hanauer Ländchens, wie aus den gramdurchfurchten Zügen ſeiner kummervoll zu ihm niederblickenden Ehefrau herauszuleſen iſt, ſchon oftmals auf verbotenen Wegen betroffen ſein mag. Er wendet der Zürnenden, deren düſteres Schweigen beredter iſt als das lauteſte Donnerwetter, dumpf vor ſich hinſtierend, den Rücken, während ſein jüngerer Genoſſe, ein hübſcher junger Bauer in pelzverbrämter Sammetmütze, unter den ſchmollenden Vernunftsreden ſeines bildſauberen jungen Weibes mit tiefer Beſchämung auf die Tiſchplatte blickt. Nur der vierte der Sünder läßt ſich durch den Einbruch der Rachegöttinnen nicht ſtören. In der Linken die Karten faſſend, hält er noch mit der Rechten den Trumpf feſt, den er eben ausſpielen wollte, und, ungeniert ſeine Pfeife weiter rauchend, blickt er den Frauen mit frechem Gleichmut entgegen. Im Gegenſatz zu den Trachten der Bauern hat ſeine Kleidung, der kurze Frack mit dem Sammetkragen, Schirmmütze und die langen Beinkleider, einen ſtädtiſchen Schnitt. Wir werden wohl in ihm den Verführer, den Dorfbarbier zu erkennen haben, der ſich unter den dummen Bauern gern als Freigeiſt und Skeptiker aufſpielt. In der geöffneten Thür, durch die der helle Sonnenſchein in den dämmerigen, ganz mit Holz getäfelten Raum dringt, iſt noch eine dritte Ehefrau ſichtbar, und neben ihr eine Magd und ein Knecht, die mit pfiffig lächelnden Mienen ſchon ihre Vorfreude an dem Genuß des kommenden Dramas haben. So bildet dieſer humoriſtiſche Zug ein leichtes Gegengewicht gegen den Ernſt der Szene, der am ergreifendſten aus der abgehärmten Frau im Vordergrunde zum Beichauer ſpricht.

Es war das erſte Mal, daß Vautier mit vollem Erfolge ebenbürtig an die Seite von Knaus trat, deſſen Einfluß freilich in der Geſamthaltung des Bildes und in gewiſſen Einzelzügen noch zu erkennen war. Zu vollkommener Freiheit und Selbſtändigkeit erhob ſich Vautier ſodann in dem 1864 vollendeten „Sonntag Nachmittag in Schwaben" (im Kaiſer Franz Joſef-Muſeum in Troppau), in welchem ſich zugleich ſein liebenswürdiger Humor und ſein ſtark ausgebildetes Schönheitsgefühl zu feinſter Blüte entfalteten. Am Rande eines Wäldchens, gegenüber dem auf einem Hügel liegenden Dörfchen, hat ſich eine Gruppe junger Mädchen gelagert, und am Rande einer Wieſe

zwiſchen ihnen und dem Dorfe ſitzt eine Anzahl junger Burſchen aneinandergereiht auf einem Zaune, bis auf zwei, die ſich als äußerſte Vorpoſten an die Schönen heranwagen, um das Terrain für eine freundliche Zwieſprache zu ſondieren. Wenn das Benehmen der Mädchen auch vorläufig den Ausgang des Angriffs noch im Ungewiſſen läßt, ſo iſt doch wenigſtens einer der Jünglinge einer guten Aufnahme ſicher. Denn eines der Mädchen legt bereits die letzte Hand an einen im Walde gepflückten Blumenſtrauß für den Erkorenen. Charakteriſtiſch für die Arbeitsweiſe Vautiers, für ſein liebevolles Eindringen in die Natur und in die Menſchen, in die Äußerlichkeiten ihres Weſens und in ihr Temperament, ihre Denk- und Gefühlsweiſe iſt die Art, wie dieſes Bild entſtanden iſt. Wie er ſeinem erſten Biographen Pecht erzählte, hat er dieſe Szene ſo, wie er ſie dargeſtellt, nicht nur mehrere Male beobachtet, ſondern ſich auch einige Wochen in dem betreffenden Dorfe aufgehalten, um die auf Typen, Trachten und Landſchaft bezüglichen Einzelſtudien zu machen, von denen unſere Abbildungen 6 und 7 zwei Proben geben.

Abb. 15. Studie zu dem Bilde „Begräbnis auf dem Lande.“ S. S. 13.

Wie dieſes Bild zeigt auch ein im folgenden Jahre (1865) gemaltes, „Bauer und Makler“ (im Muſeum zu Baſel), das dem Künſtler bei ſeiner Ausſtellung im Pariſer Salon eine goldene Medaille einbrachte, die Trachten des Hanauer Ländchens, das gewiſſermaßen das Bindeglied zwiſchen dem Schwarzwald und dem Elſaß bildet. Um den Tiſch der Wohnſtube eines Bauern ſind drei Perſonen verſammelt: der Beſitzer des Gehöfts, der, mit Schulden belaſtet, ſorgenvoll vor ſich hinſtarrt, ein reicher Nachbar in weißem Zwillichrock und breitrandigem Filzhut, dem die Behäbigkeit, daneben aber auch Selbſtſucht und berechnende Bauernſchlauheit förmlich aus dem Geſichte ſtrahlt, und ein jüdiſcher Unterhändler, der ſeine ganze Beredtſamkeit aufbietet, um dem hart bedrängten Bauern alle Vorteile an den Fingern aufzuzählen, die ihm aus dem Verkaufe ſeines Gütchens erwachſen würden. Seine Argumente werden noch unterſtützt durch einige Häufchen harter Thaler, die auf dem ſonſt noch mit der Verkaufsurkunde bedeckten Tiſche aufgepflanzt worden ſind. Hinter dem dumpf vor ſich hinbrütenden, noch ſchwankenden Bauern erhebt ſich aber eine Mahnerin in der Geſtalt ſeines jungen, ſchönen Weibes, das mit dem linken Arm das ſchlafende Knäblein feſt an die Bruſt drückt, während es mit der Rechten leicht die Schulter des Gatten berührt, um ihn von dem verhängnisvollen Handel zurückzuhalten.

In demſelben Jahre griff Vautier auch wieder einmal in ſeine ſchweizeriſche Heimat zurück, indem er nach ſeinen im Berner Oberland geſammelten Studien einen „Leichenſchmaus“ (jetzt im Wallraf-Richartz Muſeum in Köln) malte, womit er tief in die Tragik des Menſchenſchickſals griff, aber ohne jede falſche Empfindſamkeit, immer an ſeinen Beobachtungen hängend, die ihn gelehrt hatten, daß gerade im Landvolk in ſeiner Heimat die allgemeine Luſt am Genuß des Augenblicks das tiefe Herzeleid des Einzelnen oft laut übertönt. Von dieſem verlangt die alte Sitte, nach der ein Toter nur dann in der Achtung der Überlebenden eine Weile in angenehmer Erinnerung bewahrt wird, wenn ihm die Angehörigen „eine große Leich“ bereiten, ſtrenge Rückſicht. Nach der Beſtattung iſt der Leichenſchmaus gerade ſo wichtig wie die Rede des Pfarrers. Aber bei dieſem müſſen, wie es ebenfalls die Sitte gebieteriſch fordert, beide Geſchlechter getrennt ſein. Das hat auch Vautier auf ſeinem Bilde ſtreng beobachtet. Die Witwe iſt von dem Verluſt ihres Mannes noch ſo tief erſchüttert, daß ſie ihrer Umgebung keine Teilnahme ſchenkt. Sie ſitzt noch inſtinktmäßig neben dem Bette des Verſtorbenen, als ob ſie das Geſchehene inzwiſchen vergeſſen und noch ihre Pflicht als Krankenpflegerin zu erfüllen hätte. Die Bedienung und Aufwartung der Gäſte hat ſie ihrem Töchterchen überlaſſen, das ſich ſeiner Aufgabe ſo gut es geht entledigt, daneben aber noch über den ſich ängſtlich anklammernden jüngeren Bruder zu wachen hat. An dem mit Speiſen beſetzten Tiſche haben ſich die weiblichen Verwandten und Gevatterinnen niedergelaſſen, die den Todesfall noch in ihrer geſchwätzigen Weiſe beſprechen. Durch eine Thür im Mittelgrunde rechts blickt man in ein zweites Gemach, worin ſich die Männer zu leiblicher Stärkung nach dem Kirchhofsgange zuſammengefunden haben.

Abb. 16. Studie zu dem Bilde „Begräbnis auf dem Lande.“ S. S. 13.

Mit dem Bilde der am leeren Bette des Lebensgefährten trauernden Witwe hatte Vautier nur den erſten Schritt zur Ergründung des menſchlichen Herzeleids bei dem Tode oder der Todesgefahr eines geliebten Weſens gethan. Neben der Schilderung vergänglichen Daſeins und heiteren Lebensgenuſſes beſchäftigte ihn ſehr oft das dunkle Verhängnis, das den Menſchen aus der Mitte derer entreißt, die ihm teuer geweſen ſind oder denen er das Licht und die Freude des Lebens war. Wir greifen unſerer Darſtellung von Vautiers künſtleriſchem Entwickelungsgange bereits vor, wenn wir hier die Bilder zuſammenſtellen, in denen er geſchildert hat, wie raſch der Tod ins Menſchenleben tritt und die blühendſten Hoffnungen zerknickt. Aus demſelben Gedankengange wie der Leichenſchmaus iſt „die

Fahrt zum Begräbnis auf dem Brienzer See" (1872) entstanden. Über die spiegelglatte Wasserfläche gleitet ein von einem jungen Burschen geruderter, von einem Mädchen gesteuerter Kahn, in dessen Mitte wir eine traurige Gruppe sehen: Mann und Frau in inniger Verschlingung der Hände vor dem kleinen Sarge eines jüngst geborenen Kindes, und neben dem bekümmerten Elternpaar ein Mädchen von etwa sechs Jahren, das ruhigen Sinnes,

Abb. 17. Am Krankenbette. In der kgl. Nationalgalerie in Berlin. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

ohne von dem Herzleid der Eltern betroffen zu sein, dem ungewohnten Vorgange mit Neugier folgt und dazu ein ebenso freundliches Gesicht macht, wie die lachende Natur rings umher (s. d. Studien zu diesem Bilde Abb. 8 und 9).

Von der Schweiz wieder zum Schwarzwald zurückkehrend, gab Vautier um dieselbe Zeit das bisher umfassendste Bild schwarzwäldischen Dorflebens in dem „Begräbnis auf dem Lande", das zufällig gleichzeitig mit einem Bilde ähnlichen Inhalts von L. Knaus, einem Begräbnis in einem hessischen Dorfe entstand und mit diesem auf der Wiener Weltausstellung von 1873 um die Palme rang (Abb. 10 und die dazu gehörigen Studien Abb. 11—15). Hier trat Vautier seinem ersten Rivalen auch in der Größe und Tiefe der Charakteristik vollkommen ebenbürtig an die Seite, wobei er obenein noch den Vorteil einer reicheren Komposition, eines schöneren, anmutsvolleren Menschenschlags und eines umfassenderen landschaftlichen Hintergrundes hatte. Während der Schauplatz des Knausschen Bildes der tief verschneite Hof eines armseligen, halb verfallenen Gehöftes ist und die neugierigen Zuschauer und die Dorfkinder unter der Führung des alten Schulmeisters, die den Sarg erwarten, der eben die Treppe hinabgetragen wird, die angemessene Staffage dazu bilden, führt uns Vautier zur Sommerszeit in ein sauberes, wohlhabendes Dorf des von Freiburg bis Basel sich erstreckenden Markgräfler Landes, dessen meist protestantische Bewohner sich in Sitten und Trachten nicht viel von denen des Hanauer Ländchens unterscheiden. Nach allemannischer Sitte haben sich die Ge-

Abb. 18. Immermann auf dem Oberhofe. Verkleinerung eines Holzschnittes aus dem I. Jahrgang des Daheim 1863.

ſchlechter geſondert aufgeſtellt, links die Männer, die vor der Majeſtät des Todes ehrfürchtiglich ihre breitrandigen Filzhüte lüften, rechts die Frauen und Mädchen, an ihrer Spitze die Witwe des Verſtorbenen, an deren Rockfalten ſich das Söhnchen ängſtlich anklammert. Das halbe Dorf, zu allererſt die Jugend iſt zuſammengelaufen, und der alte Gemeindediener hat alle Mühe, um die Ordnung aufrecht zu erhalten. Die von uns wiedergegebenen, der Natur abgelauſchten Studien zeigen, aus welch langwierigen Vorarbeiten dieſes reiche Abbild wirklichen Lebens hervorgegangen iſt. Hatte Vautier aber erſt einmal dieſe Vorarbeiten erledigt, ſo ging ihm die Arbeit auch ſehr ſchnell von der Hand. So hat er z. B. den „Leichenſchmaus“ im Berner Oberland, unmittelbar, nachdem er von einer Reiſe dorthin zurückgekehrt war, nach Pechts Zeugnis ſehr raſch gemalt, „obwohl das Bild eine außerordentliche Sorgfalt in der Durchbildung des Details und eine Meiſterſchaft der Zeichnung zeigt, die überall ſich nicht nur mit der Wahrheit begnügt, ſondern ſie ſtets bis zur Schönheit verklärt.“ Das kann man eigentlich von allen Bildern Vautiers ohne Ausnahme ſagen. Bis auf den heutigen Tag iſt niemals eine unfertige oder nachläſſig behandelte Arbeit aus ſeiner Werkſtatt herausgekommen. Der Grundzug ſeiner franzöſiſchen Erziehung, die Sauberkeit und Reinheit des Denkens und der Geſinnung, hat ſich auch ſeinem künſtleriſchen Charakter mitgeteilt, und im Beginn und um die Mitte der ſiebziger Jahre, als die Ausfuhr von Kunſtwerken aus Düſſeldorf nach England und Amerika in höchſter Blüte ſtand, ließ er ſich, in ſtrenger Zucht gegen ſich ſelbſt, gleich anderen berühmten Kunſtgenoſſen durch die Verlockungen der Kunſthändler nicht dazu bewegen, in leichtherziger Produktion Werke aus der Hand zu geben, die ſeines Namens unwürdig geweſen wären.

Demſelben Bilderkreiſe wie die eben

Abb. 19. Erſte Tanzſtunde. In der kgl. Nationalgalerie in Berlin. (Mit Genehmigung der Photographiſchen Geſellſchaft in Berlin.)

geschilderten Begräbnisdarstellungen gehört auch die 1873 gemalte Szene „Am Krankenbett“ (in der Berliner Nationalgalerie, Abb. 17) an, da das bleiche Antlitz der kranken Frau, die dem jungen Gatten im Vorgefühl des nahen Todes ein vermutlich auf das schlafende Töchterlein bezügliches Gelöbnis abzunehmen scheint, einen tragischen Ausgang ahnen läßt. Und wie bei dem Begräbnis im Schwarzwalddorfe bildet auch zu diesem feierlichen Augenblick die lachende Natur da draußen, die durch die kleinen in Blei gefaßten Fensterscheiben in das Krankenzimmer hineinblickt, einen schneidenden Kontrast. —

Abb. 20. Studie zu dem Bilde „Erste Tanzstunde.“ S. S. 23.

Während Vautier zu Anfang der sechziger Jahre mehr und mehr den Schwerpunkt seines Schaffens im Schwarzwald fand und mit Sittenbildern aus dem Leben der schwäbischen und allemannischen Landbevölkerung einen Erfolg nach dem andern errang, wurde ihm ein Auftrag zuteil, der ihn nötigte, sich mit gleichem Eifer in die Charaktereigenschaften und Lebensgewohnheiten eines in seinem Wesen völlig entgegengesetzten deutschen Volksstammes zu versenken. Ein Berliner Verlagsbuchhändler, A. Hofmann, war auf den Gedanken gekommen, aus Immermanns humoristisch-satirischem Zeitroman „Münchhausen“ die köstliche Idylle westfälischen Volkslebens, den „Oberhof“, herauszulösen und ihn zum Gegenstand einer illustrierten Prachtausgabe zu machen. Vautier erfreute sich neben Knaus schon damals so hoher Achtung als trefflicher Darsteller deutschen Bauerntums, daß die Wahl des Verlegers auf ihn fiel, und in wie hohem Maße er dieses Vertrauens würdig gewesen war, zeigte der einstimmige Beifall, womit das 1865 erschienene Werk von den hervorragendsten Kritikern begrüßt wurde. Vielleicht war keiner von ihnen so fähig, die Vorzüge der Vautierschen Zeichnungen in ihrer ganzen Feinheit und Tiefe zu erfassen und zu würdigen, wie der Kunsthistoriker Wilhelm Lübke, selber ein Sohn der „roten Erde“. Als er in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ seiner Bewunderung für diese glänzende, für die damalige Zeit geradezu klassische Leistung Ausdruck gab, benutzte er die Gelegenheit, um eine Charakteristik der Vautierschen Kunst zu geben, die trotz ihrer knappen Fassung doch die Bedeutung des Künstlers bereits in ihrem wahren Wesen erkannt hat. „Seit Jahren wurde Vautier uns“, so schrieb Lübke, „von Zeit zu Zeit durch Genrebilder bemerkenswert, welche ihren Stoff meistens den einfachen Kreisen des ländlichen Lebens und der Kinderwelt entlehnen, aber mit so tief eindringendem Blick und mit so feiner Seelenkunde solche Charaktere behandeln, wie wir nur ausnahmsweise es sonst antreffen. Auch in technischer Hinsicht, in Feinheit der Zeichnung, Ungezwungenheit der Komposition und namentlich in koloristischer Wirkung

gehören seine Arbeiten zu den vorzüglichsten Leistungen der deutschen Kunst, so daß wir ihn stets mit L. Knaus in erster Linie nennen möchten, wenn von den trefflichsten Genremalern Deutschlands die Rede ist. Niemals bleiben die Szenen, die er uns vorführt, in der Äußerlichkeit stecken; niemals mutet er uns zu, wie so viele andere, mit dem interessanten Kostüm des Landvolkes in Ermangelung interessanter Charaktere vorlieb zu nehmen; aber stets sind seine Menschen mit ihrer Innerlichkeit so voll und scharf in ihrer äußeren Erscheinung ausgeprägt, daß jede Linie der Komposition, jeder kleinste Zug der Gestalten von gehaltvollster Energie charakteristischen Einzellebens durchdrungen erscheint." Und damals hatte Vautier noch

Abb. 21. Studie zu dem Bilde „Erste Tanzstunde." S. S. 23.

nicht seine großen Meisterwerke, den „Leichenschmaus", das „Leichenbegängnis in Schwaben", die „Tanzstunde", das „Zweckessen" u. s. w. geschaffen, die den Höhepunkt der mittleren Periode seines Schaffens kennzeichnen. Indem Lübke sodann zur Besprechung der Illustrationen zum „Oberhof" übergeht, betont er zunächst, daß Vautier seine Eigenschaften in diesen Blättern in glänzender Weise bewährt hat. „Sie sind in ihrer reichen Folge eines der unvergänglichen Meisterwerke, die jedes für Schönheit empfängliche Gemüt eben solange erfreuen werden, als die Dichtung, der sie als köstlicher Schmuck sich einfügen, teilnehmende Herzen erwärmen und bewegen wird . . . . Um so wunderbar treu die Anschauungen des Dichters zu verkörpern, bedurfte es nicht bloß eines andächtigen Sichversenkens in den innersten Geist des Werkes, sondern ebenso sehr genauen Studiums des höchst eigenartigen Landes und Volkes, aus welchem Immermann seine naturkräftigen Schilderungen, seine markigen Gestalten geschöpft hat. Man muß Westfalen so genau kennen, wie wir, die wir jenem urdeutschen Lande durch Geburt und Erziehung angehören, um es ganz nachzufühlen, wie der Künstler hier Zug für Zug Land und Leute mit vollkommener Wahrheit nachgebildet hat. Ein Meisterstück, wie in der Dichtung, ist die Gestalt des Hofschulzen in ihrer hohen knorrigen Erscheinung, ehrenfest und hart wie die alten Eichen, die in seinem Kampe stehen. Nicht minder vortrefflich in Erscheinung und Gebaren reihen sich dann die übrigen Insassen des Hofes, die Bauerntochter, die Knechte und Mägde; sodann die ab- und zugehenden Figuren des Sammlers, des Patriotenkaspars, des Diakonus und des Küsters. Aber auch die spießbürgerlichen Erscheinungen des kleinstädtischen Lebens sind mit einer Prägnanz hingestellt, daß, wer in diesen Kreisen sich einmal umgethan hat, stets sich versucht fühlt, die Originale dieser künstlerischen Konzeptionen sofort in der Wirklichkeit nachzuweisen . . . . Daß Vautier gerade dies scharfe bestimmte Sondergepräge so genau getroffen hat, beweist ebenso viel für die Sorgfalt seiner Studien wie für die treue Hingabe an den Geist der Dichtung. Dabei ist ihm eine volle Ader humoristischer Auf-

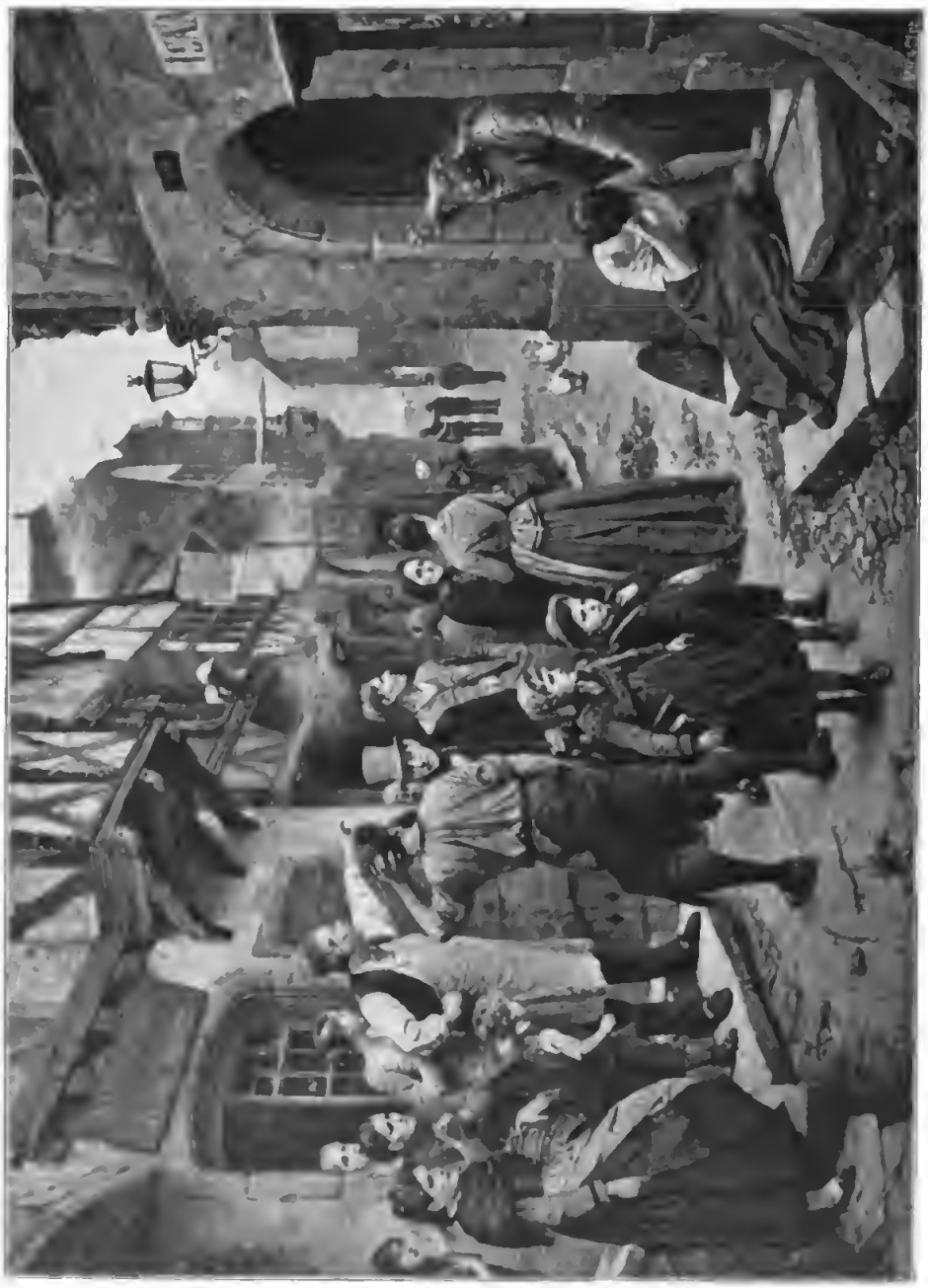

Abb. 22. Eine Verhaftung. (Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Digitized by Google

Abb. 23. Studie zu dem Bilde „Eine Verhaftung." (S. S. 27.)

faſſung eigen, aber noch mehr die künſtleriſche Einſicht, welche dieſer Ader nur dann nachgiebt, wenn der Dichter es verlangt. Er gehört nicht zu den Illuſtratoren, die auf eigene Hand ihre Separatwitze machen wollen, ähnlich jenen eitlen Schauſpielern, welche das Werk des Dichters durch eine auf eigene Fauſt betriebene Poſſenreißerei zerſtören, ſondern er iſt ein treuer Dolmetſch deſſen, was der Poet gewollt hat. Dies ſchöne Maßhalten läßt aber eben darum die Intentionen des Gedichts wie in verſtärktem Lichte vor uns aufleuchten, ſo daß die Freude an Dichtung und Illuſtration faſt völlig in Eins verſchmelzen muß."

Noch vor dem Erſcheinen der illuſtrierten Oberhof-Ausgabe veröffentlichte Vautier im erſten Jahrgange des „Daheim" eine Art Vorwort dazu in einer großen Zeichnung, die einen Beſuch Immermanns auf dem Oberhof darſtellt, den noch kein neugieriger oder wißbegieriger Forſcher aus der großen Zahl der „Einhöfe" herausgefunden hat, die ſich über die „Soeſter Börde" ausbreiten. Die Zeichnung wurde in einem vortrefflichen Holzſchnitt von Klitzſch und Rochlitzer wiedergegeben, der die liebevolle, bei aller Schärfe der Charakteriſtik doch feine und vornehme Darſtellungsweiſe Vautiers zu ungeſchmälertem Ausdruck brachte. Es war die Zeit, wo der Holzſchnitt nach

Abb. 24. Studie zu dem Bilde „Eine Verhaftung.“ S. S. 27.

langen Jahren der Mißachtung und Verderbnis durch die Roheiten der Pfennigblätter wieder zu Ehren gekommen war und bei einsichtigen und kunstsinnigen Verlegern eine verständnisvolle Pflege fand. Zwei in ihrem innersten Wesen völlig entgegengesetzte Geister wie Ludwig Richter und Adolf Menzel fanden im Holzschnitt das Mittel, wodurch sie sich ihrem Volke nähern und allmählich in ihm die Liebe zur Kunst, dem freundlichsten und zugleich edelsten Schmuck des Daseins, wecken konnten, und zu ihnen gesellte sich bald Vautier, um nach dem Maße seiner Begabung an dieser ungemein wichtigen Arbeit auf dem Gebiete der geistigen Kultur mitzuwirken. Auch er hat den Holzschneidern eine große Zahl der dankbarsten Aufgaben zugeführt und dadurch zur Blüte des Holzschnitts mitgeholfen, die erst in unseren Tagen durch die Einwirkungen eines raschen, unersättlichen, immer nach neuen Anregungen jagenden Lebensgenusses geknickt worden ist, der seine höchste Befriedigung nur im raschen Wechsel der künstlerischen Erscheinungen sieht.

Unsere Abb. 18 giebt den prächtigen Holzschnitt zwar in halber Verkleinerung wieder, aber sie reicht doch aus, daß man neben der markigen Charakteristik der Hauptfiguren auch die Technik des Holzschnittes würdigen kann. In einem überaus wirksamen Auszuge führt uns Vautier einige der Hauptgestalten des Oberhofs bis auf den von hinten heranschleichenden „Patriotenkaspar“ vor, dessen verschmitzte Miene verrät, daß er hinter dem Schwerthandel

Abb. 25. Studie zu dem Bilde „Eine Verhaftung." S. S. 27.

köſtliche Humoreske nach einem „Das Verhör" betitelten Bilde, bei dem es ſich aber nicht um eine Kriminalgeſchichte, ſondern um die peinliche Abſtrafung von drei Dorfrangen durch den keineswegs kriegeriſch geſtimmten, zudem noch bei ſeinem Nachmittagskaffee geſtörten Schulmeiſter eines Schwarzwälder Dorfes handelt. Trotzdem iſt die Angelegenheit ſo wichtig, daß der Dorfbüttel ſelbſt in ſeiner Amtsuniform die drei Sünder zum Schulmeiſter transportiert hat, weil es die Klägerin, ein altes Weib, das ein am Pfötchen verwundetes Kätzchen im Arme hätt, alſo gewollt und gefordert hat. Damit dem richtenden Schulmeiſter kein Mißgriff paſſiere, greift die Alte der ſtrafenden Gerechtigkeit unter die Arme, indem ſie mit ausgeſtreckter Rechten den Hauptmiſſethäter durch den hakenartig gekrümmten Zeigefinger bezeichnet. Der alſo Gebrandmarkte rechtfertigt die Denunziation allerdings durch die Miene des trotzigen Sünders, der nur verſtockt ſein Haupt ſenkt. Der Schulmeiſter wirft denn auch ihm ingrimmige Blicke zu. Da aber jenſeits des Tiſches ſeine Haushälterin ſteht, die die drei Angeklagten mit Augen voll Mitgefühl betrachtet, wird ſich der alte Schullehrer wohl zu milder Strafe bewegen laſſen. So klingen Vautier faſt immer die Kompoſition wie bei die ſie durchdringende Gefühlsſtimmung zu glockenreiner Harmonie zuſammen.

des „Sammlers" etwas Verdächtiges oder für ihn Nutzenbringendes wittert, und ſo lebendig iſt die Szene beobachtet und dargeſtellt, daß man mit ebenſo großem Rechte an die Stelle des auf der Rundbank unter der Eiche ſitzenden Dichters die Geſtalt des Malers ſelber ſetzen könnte.

Dieſer allgemein anerkannte Erfolg brachte es mit ſich, daß Vautier eine Zeit lang nicht aus dem Illuſtrieren herauskam, obwohl er daneben ebenſo fleißig malte. Er war ſo durchdrungen von der Pflicht des echten Künſtlers, auch ein Lehrer ſeines Volkes zu ſein, daß er es nicht verſchmähte, ſelbſt für Volkskalender Zeichnungen zu liefern, bei denen er ſich zum Teil an Ölbilder hielt, die beſonders großen Beifall gefunden hatten und ihm darum größerer Verbreitung würdig erſchienen. So finden wir z. B. im Flemmingſchen Volkskalender „Der Bote" für 1866 eine

Zu einem ſpäteren Jahrgang des Flemmingſchen „Boten" hat Vautier noch eine Zeichnung nach ſeinem Bilde „Bauer und Makler" beigeſteuert, der er aber mit Rückſich auf die lehrhafte Abſicht ſolcher Volkskalender den Titel „Von Haus und Hof" als Warnung vor der Ausbeutung der Landleute durch jüdiſche Geſchäftsvermittler gegeben hat. In ſeinem eigentlichen Lebenselement konnte ſich Vautier aber erſt als Illuſtrator bewegen, als ihm die Cottaſche

Abb. 27. Studie zu dem Bilde „Eine Verhaftung." S. S. 27.

Abb. 26. Studie zu dem Bilde „Eine Verhaftung." S. S. 27.

Digitized by Google

Abb. 28. Studie zu dem Bilde „Eine Verhaftung.“ S. S. 27.

Verlagsbuchhandlung in Stuttgart den Auftrag erteilte, eine der gemütsvollſten, der ergreifendſten und zugleich künſtleriſch vollendetſten Schwarzwaldnovellen Berthold Auerbachs, das „Barfüßele“, die Geſchichte des armen Waiſenkindes, das ſpäter zu hohem Anſehen und Gedeihen kommt, zu illuſtrieren. Hier konnte er mit vollen Händen aus dem Reichtum ſeiner Studien und Erinnerungen ſchöpfen, und in noch vollendeterem Maße als beim „Oberhof“, wo vielleicht die Geſtalten des Liebespaares, des Jägers Oswald und der blonden Lisbeth, nicht ganz an die Erfindung des Dichters heranreichten, gelang es ihm, aus den Figuren Auerbachs wahrhaft klaſſiſche Typen zu ſchaffen. Er ging ſogar etwas über den Dichter hinaus, indem er den Geſtalten nur ſoviel von deſſen nachdenklicher Empfindſamkeit mit auf den Weg gab, als es ſich mit dem wahren Charakter der Schwarzwälder Bauern vertrug, den er tiefer und gründlicher erfaßt hatte als der Dichter, der zur Zeit, als er „Barfüßele“ ſchrieb, durch ſeinen langjährigen Aufenthalt in Dresden und Berlin der Naivität und der in ſich gekehrten Einfalt dieſes ländlichen Lebens bereits etwas fremd geworden war. Faſt jede Szene, die Vautier zu veranſchaulichen unternahm, wurde in ſeinen Händen zu einem abgerundeten Bilde, gleichviel ob ſie wie z. B. die tiefergreifende Schilderung des Begräbniſſes von Barfüßeles Eltern im Freien vor ſich ging, oder ob ſie die Gelegenheit bot, einen der überaus maleriſchen Innenräume der Schwarzwälder Bauernhäuſer mit ihrem Holzgetäfel, ihrem Hausrat und den Kachelöfen mit der traulichen Ofenbank den Leſern vor Augen zu führen.

Nach jenem glänzenden Erfolge der Illuſtrationen zum „Oberhof“ konnte es nicht ausbleiben, daß man Vautier als Illuſtrator ſchließlich alles zutraute, und in der That hat er in jenen Illuſtrationen über die Schilderung des weſtfäliſchen Bauernlebens hinaus auch ſo tief in das Leben der Spießbürger in kleinen Städten hineingegriffen, daß der Verleger Vieweg in Braunſchweig vollauf berechtigt war, ihm die Illuſtration einer Sonderausgabe von Goethes „Hermann und Dorothea“ zu übertragen, die gleichzeitig mit der Geſchichte vom „Barfüßele“ 1869 erſchien. Wie beim „Oberhof“ geriet er aber auch hier inſofern auf ein völlig neues Gebiet, als er ſich in das Studium der Trachten des deutſchen Bürgertums in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts verſenken mußte, jener aus Frankreich eingeführten Trachten, die in Deutſchland noch mit rührender Zähigkeit bewahrt wurden, als ſie im Lande ihres Urſprungs durch die Stürme der großen Revolution längſt hinweggefegt waren. Eine ſpätere Zeit hat ſie, unbekümmert um die hiſtoriſche Klaſſifizierung, aber in richtigem Gefühl kurzweg „altfränkiſch“ genannt, und den Trachten,

Digitized by Google

die ein wunderliches Gemiſch von Anmut und Steifheit, von ſchalkhafter Koketterie und gravitätiſcher Würde bildeten, entſprach auch das ganze Gebaren, die Denk- und Gefühlsweiſe der Menſchen, die in ihnen ſteckten. Das hat auch Vautier glücklich aus den guten und warmherzigen, wenn auch philiſterhaft bedächtigen Menſchen herausgeholt, in denen uns Goethe unvergleichliche Typen des kernhaften deutſchen Bürgertums jener Tage geſchaffen hat, wo die bis dahin für unerſchütterlich und heilig gehaltenen Grundfeſten kleinbürgerlichen Daſeins zu wanken begannen.

Aus dieſen Studien erwuchs dem Künſtler aber noch eine reife Frucht, eine Meiſterſchöpfung, die unter ſeinen Werken ſo ganz und gar vereinzelt daſteht wie die Illuſtrationen zu „Hermann und Dorothea:“ der „Toaſt auf die Braut“ (1870, in der Kunſthalle zu Hamburg). Aus dem Umſtande, daß Ludwig Knaus kurz zuvor ein Bild mit Figuren in der Tracht der gleichen Zeit, ſein berühmtes „Kinderfeſt“ in der Berliner Nationalgalerie, bekannt unter dem Titel „Wie die Alten ſungen, ſo zwitſchern auch die Jungen“, vollendet hatte, war die Meinung entſtanden, daß Vautiers „Toaſt auf die Braut“ unter dem Einfluß jenes Bildes entſtanden wäre, wie man denn überhaupt in Düſſeldorf und anderswo gern an eine Rivalität zwiſchen den großen Genremalern glaubte. Aber ebenſo wie Vautiers „Begräbnis in einem ſchwäbiſchen Dorfe“ und Knaus' „Begräbnis in einem heſſiſchen Dorfe“ ganz unabhängig von einander entſtanden ſind, handelt es ſich auch bei den beiden Bildern aus der Zopfzeit um ein zufälliges Zuſammentreffen, das ſich bei Vautier aus ſeinen Studien für die Illuſtrationen zu „Hermann und Dorothea“ ganz natürlich erklärt. Das Hochzeitsmahl, bei dem ein junger Herr in wohl pointierter, vielleicht gar gereimter Rede nach dem Manuſkript in ſeiner Linken, die Rechte zu ſprechender Geberde erhebend, den „Toaſt auf die Braut“ ausbringt, iſt in dem glänzenden Saale eines reichen Patrizierhauſes hergerichtet. In das vergoldete Rahmenwerk der Wandfelder, das durch die zierliche Ornamentik des deutſchen Rokoko das Auge erfreut, ſind Gobelins mit figürlichen Darſtellungen eingelaſſen, und die hohen, um den Tiſch gruppierten Lehnſtühle ſind ebenfalls mit Gobelins überzogen. Auf dieſe überraſchende Treue und Echtheit des Stils muß umſomehr aufmerkſam gemacht werden, als Vautiers Bild zu einer Zeit entſtanden iſt, wo noch niemand in Deutſchland daran dachte, hiſtoriſche Stilſtudien zu machen und gar das Rokoko ein Gegenſtand der gründlichſten Verachtung war. Mit dieſem prunkvollen, wenn auch etwas kalten Rahmen harmoniert völlig die Geſellſchaft, die ſich darin aufhält und bewegt. Obwohl das Mahl ſchon ziemlich weit vorgerückt iſt und eine Dienerin am Anrichtetiſch bereits beſchäftigt iſt, die Kompottſchüſſeln zum Braten zu

Abb. 29. Studie zu dem Bilde „Eine Verhaftung.“ S. S. 27.

ſervieren, während vorn im mächtigen Kühlbecken zwei Flaſchen mit ſilbernen Hälſen des Moments ihrer Befreiung von den ungeſtümen Geiſtern in ihrem Innern harren, iſt die Stimmung der Gäſte noch wohl temperiert. Nur ein verliebtes Paar wagt ſich etwas ins Ohr zu flüſtern, die anderen aber ſchauen entweder geſpannt auf den Sprecher oder mit inniger Anteilnahme auf die junge Braut, die beſchämt über die Schmeicheleien oder auch die verblümten Andeutungen des Tiſchredners das hübſche Köpfchen ſenkt, während der Bräutigam ſie mit zärtlichem Stolze betrachtet. Die Mutter der Braut, die zur Linken des Schwiegerſohnes ſitzt, wird durch den Toaſt gar zu Thränen gerührt. Währenddem ſpielt ſich ganz im

Abb. 30.
Studie zu dem Bilde „Eine Verhaftung.“ S. S. 27.

Abb. 31.
Studie zu dem Bilde „Eine Verhaftung.“ S. S. 27.

Vordergrunde eine ungemein liebliche, von feinſtem Humor durchdrungene Szene ab. Eine noch junge Mutter hat ihre beiden Kinder, ein Mädchen von etwa acht Jahren und einen jüngeren Knaben, mit halbgefüllten Weingläſern ausgeſtattet und ſie inſtruiert, wie ſie ſich zu benehmen haben, um mit der Braut anzuſtoßen. Unter der Führung der älteren Schweſter ſchreitet der kleine Burſche, der ebenſo gut den langſchößigen „Bratenrock“ und die langſchößige Weſte wie die Alten trägt, auf dem ſpiegelblanken Parkett hinter den Stuhllehnen der Erwachſenen mit komiſcher Gravität vorwärts, nur darauf bedacht, daß er nicht den Wein verſchütte oder gar das ganze Glas fallen laſſe. Ebenſowenig wie bei den Schwarzwälder Bauernbildern Vautiers kommt hier dem Beſchauer auch nur der leiſeſte Gedanke an eine Maskerade. Mit der Kraft und Anſchaulichkeit der

Abb. 32. Ein Zweckessen auf dem Lande. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Abb. 33. Studie zu dem Bilde „Ein Zweckeſſen auf dem Lande."

Phantaſie, die das Kennzeichen eines echten Künſtlers ſind, hatte ſich Vautier mit dem Geiſte eines einzelnen Standes jener Epoche, der im behaglichen Genuſſe des Daſeins, in einem eng begrenzten Kreiſe von Gedanken und Meinungen ſein Lebensideal fand und nichts ſo ſehr verabſcheute wie den Wechſel der irdiſchen Dinge, ſo innig vertraut gemacht, daß dieſe Geſtalten aus einer längſt entſchwundenen Zeit in ihrem ganzen Weſen ſo lebendig, ſo klar und wahrhaftig vor uns treten wie die Bauern Vautiers, die wir noch heute in den einſamen Gebirgsdörfern und den lieblichen Fluß- und Wieſenthälern des Schwarzwaldes aufſuchen könnten.

Die Thätigkeit Vautiers als Illuſtrator, die er übrigens auch ſpäter noch in einzelnen Beiträgen für Gedichtſammlungen, für das Düſſeldorfer Künſtleralbum u. a. m. fortgeſetzt hat, hat uns, weil wir ſie im Zuſammenhange würdigen wollten, in der Schilderung ſeines künſtleriſchen Entwicklungsganges etwas abſeits vom Wege geführt. In das Ende der ſechsziger Jahre fallen noch zwei ſeiner Hauptwerke, von denen das früher (1868) entſtandene, die „erſte Tanzſtunde" (in der Berliner Nationalgalerie, ſ. Abb. 19 und die Studien dazu Abb. 20 und 21) durch den leicht gedämpften Humor, die ſonnige Heiterkeit und die Schönheitsfreude, die die ganze Atmoſphäre durchdringen, dem Herzen des deutſchen Volkes beſonders nahe getreten iſt. In der Wirtsſtube ſind fünf junge Mädchen unter der Obhut einer älteren Frau und dem Zulauf der neugierigen Dorfjugend zum Tanze angetreten. Während

Abb. 34. Am Schaukasten. (Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

ſich vier bereits gerichtet haben, um nach der Weiſung des alten Tanzlehrers die Füße auseinanderzuſetzen, alſo die erſte Stellung einzunehmen, neſtelt die fünfte noch an einem ihrer Tanzſchuhe herum, die heute an die Stelle der ſonſt üblichen, bei der Arbeit und zum Marſche dienenden, derben Schnürſtiefel getreten ſind. Auf der anderen Seite harren die fünf Partner der Tänzerinnen des Augenblicks, wo nach den

Abb. 35. Beim Advokaten (1872). (Mit Genehmigung der Photographiſchen Geſellſchaft in Berlin.)

erſten Anſtandslehren die Aktion der Paare beginnen kann. Der älteſte von ihnen, der eine Roſe zwiſchen den Zähnen hält, betrachtet inzwiſchen mit kritiſch prüfendem Blick die erſten Verſuche, die im andern Lager gemacht werden. Die Tracht der Mädchen und Jünglinge zeigt, daß wir uns in dem fruchtbaren, anmutigen Gutachthal befinden. Hier und im Schapbachthal hat ſich neben dem Markgräfler Lande die ſchönſte, kleidſamſte Frauen- und Mädchentracht des ganzen Schwarzwaldes erhalten. Die Trachten in beiden Thälern ſind vielfach verwandt, wobei das beſonders charakteriſtiſche Moment die breitrandigen, gelben Strohhüte mit den „Wollroſen“ ſind, die bei verheirateten Frauen ſchwarz, bei den Mädchen rot ſind. Sie werden immer ſo angeordnet, daß eine oben auf der Spitze des Hutes ruht, und von ihr laufen ſtrahlenförmig zwölf andere, zu je zweien geſellt, nach dem Rande aus. Über den Rückenhängen noch zwei lange ſchwarze Bänder herab, und unter dem Kinn halten zwei ſchwarze Bindebänder den Hut feſt, unter dem gewöhnlich noch eine Kappe von ſchwarzem Seidenzeuge mit gleichfarbiger Kreppbarbe getragen wird. Es iſt vorauszuſehen, daß auch dieſe Tracht, die beſonders den jungen Mädchen etwas überaus Anziehendes giebt, nicht mehr lange dem Vorwärtsdringen der ſtädtiſchen Kultur mit ihrem jede Individualität, jeden perſönlichen Geſchmack zerſtörenden Bazarunweſen Stand halten wird, und unter dieſem Geſichts-

punkt betrachtet, werden die Bilder Vautiers bald noch zu allen übrigen Reizen die Bedeutung geſchichtlicher Urkunden von höchſter Zuverläſſigkeit gewinnen.

Das zweite der oben genannten Hauptwerke, „Der unterbrochene Streit“ (1867), iſt eines der äußerſt ſeltenen Bilder des Künſtlers, in denen die Szene von dramatiſchem Leben oder doch von einem Nachklang davon durchzuckt wird. Der Schauplatz iſt wieder ein Schwarzwälder Wirtshaus. Zu Boden geſchleuderte Stühle, umgeworfene Weinkrüge, deren Inhalt ſich auf den Fußboden ergoſſen hat, zerbrochene Gläſer ſind die Spuren eines Kampfes, der eben zwiſchen zwei jungen Burſchen getobt hat. Der, der Sieger geblieben iſt, ſitzt noch an allen Gliedern vor Erregung zitternd, vorn am Tiſch, wo er ſeinen Platz behauptet hat. Seine Mutter legt ihm mit zärtlicher Zuſprache die Hand auf die Schulter, und im Hintergrunde rechts ſind drei junge Mädchen ſichtbar, von denen das eine in ſeiner Angſt auf eine Bank geſtiegen iſt. Im Mittelgrunde eine Gruppe heftig über den Vorfall debattierender Bauern mit dem ſtämmigen Wirt, der mit der ausgeſtreckten Rechten auf den Übelthäter vorne weiſt, den er für den Friedensbrecher hält. Ganz im Hintergrund links, am Fenſter, iſt ein älterer Bauer mit finſteren Mienen bemüht, den beſiegten Gegner zurückzuhalten, damit er ſich nicht von neuem auf ſeinen Widerpart ſtürze.

Wenn Vautier ſolche Szenen, wo ſinnloſe Wut den Menſchen zum wilden Tiere macht, nicht wieder gemalt hat, ſo lag das nicht etwa, wie dieſes Bild vollauf beweiſt,

Abb. 36. Studie zu dem Bilde „Die entzweiten Schachſpieler.“

Abb. 37. Der Hypochonder. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

an den Grenzen seiner Begabung, an einem Mangel an Kraft in dramatischer Schilderung, sondern an seinem von Jugend auf gepflegten Schönheitssinn, an seiner Neigung, die Seelen der Menschen zu studieren, wenn sie sich nicht in leidenschaftlicher Erregung, die den Seelenforscher oft irre führt und ungerecht macht, sondern im Normalzustande, im Gleichgewicht ihrer seelischen und physischen Eigenschaften und Kräfte befinden. Eine dramatisch zugespitzte, im modernen Sinne sogar „sensationelle" Begebenheit hat er später nur noch einmal dargestellt, in einem „Eine Verhaftung" benannten Bilde, das bei seinem ersten Erscheinen auf der Münchener internationalen Kunstausstellung von 1879 einen großen, durchschlagenden Erfolg errang, trotzdem daß ein in Paris gebildeter Schwede, Namens Salmson, mit einem Bilde ähnlichen Inhalts, einer Verhaftung in einem Dorfe in der Picardie, aufgetreten war, das aber mehr durch das Raffinement des Kolorits als durch die Mannigfaltigkeit und Tiefe der Charakteristik blendete. Diese Vorzüge hatte dagegen des deutschen Meisters bescheiden und doch kraftig und nachdrucksvoll gemaltes Bild (Abb. 22 und die dazu gehörigen Studien Abb. 23—31) in reichstem Maße. In einer Nebengasse einer Schwarzwaldstadt hat sich endlich das Schicksal eines Mannes erfüllt, das ihm seine Nachbarn längst prophezeit hatten. Ein Gendarm hält ihn mit festem Griff am Rockkragen, wahrend er ihn,

unter der Aufsicht eines Gerichtsbeamten — die Gruppe ist bereits am Ausgang der Gasse angelangt — in sicheren Gewahrsam bringt. Der Mann muß in dem dunklen Gewölbe gegenüber dem Laden des ehrsamen Bäckermeisters, der als Volksredner die ganze Ansammlung von Kindern und Vorübergehenden beherrscht, ein dunkles Gewerbe betrieben haben. Die auf dem Bilde noch sichtbaren Buchstaben seiner Firma rechts neben dem Thorbogen deuten darauf hin, daß er vielleicht durch unsaubere Geldgeschäfte mit den Gesetzen in Konflikt geraten ist. Trotz der Erbitterung, in die nachgerade die Bevölkerung durch Verführer und Blutsauger schlimmster Art gedrängt worden ist, erhält sich aber immer noch ihr gesunder Kern. Die Leute haben auch mit ihren Feinden Mitleid, und das hat Vautier in diesem Sittenbilde nach seiner Kenntnis des innersten Wesens der Schwarzwälder auch zum Ausdruck gebracht. Wenn auch die zornigen Männer wild aufbegehren, wenn sich auch die ruhigen Philister scheu, aber mit bösen Blicken, an der Stätte des Unheils vorüberdrücken, so haben doch manche Frauen und Mädchen inniges Mitgefühl mit den beiden Verlassenen. Ob das junge Weib, das in namenlosem Schmerze, in der ersten Morgenfrühe durch das schreckliche Ereignis aufgescheucht, nur dürftig bekleidet auf der Schwelle zusammengebrochen ist, die Frau oder die Tochter des Verhafteten ist, hat der Künstler zweifelhaft gelassen. Aber die Schilderung ihres Schmerzes hat er so beredt gestaltet, daß die Teilnahme, die ihr die Jugend zuwendet, völlig begreiflich ist.

Tritt hier die Intimität der Charakteristik hinter dem Interesse an dem sensationellen, eine ganze Gasse in Aufregung bringenden Ereignis etwas zurück, so sind dagegen fast alle Figuren, denen wir auf dem 1871 entstandenen „Zwecken auf dem Lande“ (Abb. 32 und die dazu gehörige Studie Abb. 33) begegnen, auf die eindringlichste Charakter- und Seelenmalerei gestellt. Mit einem Schlage versetzt uns der Künstler in die Parteiungen und bitteren Zwistigkeiten einer Landgemeinde des Gutachthals. An einem Fürstenhofe kann der Streit um den Vortritt bei einem Galadiner nicht heftiger geführt werden als unter diesen stolzen, stiernackigen Bauern, von denen einer dem anderen nicht ein Haar breit weichen möchte. Während der am obersten Ende der Tafel sitzende Landrichter, die Verkörperung starren Bureaukratentums, bereits das Zögern der Zuspätgekommen übel bemerkt, sucht der alte Geistliche mit einer Miene, die von lauter Versöhnlichkeit und Friedfertigkeit leuchtet, durch eine einladende, an den Führer der Mißvergnügten gerichtete Geberde dem drohenden Konflikt vorzubeugen. Aber inzwischen scheint bereits die feindliche Spannung der Opposition aufs höchste gestiegen zu sein. Der breitschultrige, hünenhafte Bauer, der mit auf dem Rücken zusammengeschlagenen Händen im Vordergrunde links steht, wirft einen Blick voll unverhohlenen Hasses auf den Bauern, der ihm zuvorgekommen ist und sich's eben auf dem Lehnstuhl zur Linken der höchsten Respektsperson bequem gemacht hat. Daß sein Haß zuvor wacker geschürt worden ist, läßt sich unschwer aus der höhnisch-triumphierenden Miene des neben ihm stehenden kleinen Schneiders, der seine helle Freude an Streit und Unfrieden hat, herausfühlen, und auch auf der andern Seite scheint der verbissene Großbauer Gesinnungsgenossen zu haben, die nur mühsam ihren Groll über die ihnen vermeintlich widerfahrene Unbill zurückhalten. In der Mitte zwischen den feindlichen Parteien sitzt als ein Urbild von Gelassenheit, Demut und sanfter Ergebung in das Schicksal der hagere Dorfschullehrer, den schon die Rücksicht auf sein schmales, fast allein auf die Gnade der reichen Bauern gestelltes Einkommen jede Parteinahme, eigentlich schon jedes laute Wort in dieser Gesellschaft verbietet.

Schon bei den Illustrationen zu Immermanns „Oberhof“ haben wir gesehen, mit welchem Eifer und mit welch glücklichem Gelingen sich Vautier in das Studium der typischen Gestalten der noch halb ländlichen, von den Schienenwegen des Weltverkehrs abgelegenen kleinen Städte versenkt hat. Diese Studien setzte er auch später noch fort, und so entstand nach und nach eine ganze Galerie von seltsamen Gestalten, die kulturhistorisch eine nicht geringere Bedeutung haben als seine Bauern, weil auch sie bereits einer Zeit angehören, die mehr und mehr im Gedächtnis der Lebenden verblaßt und bald nur aus litterarischen und künst-

Abb. 38. Tanzsaal in einem schwäbischen Dorfe. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

lerischen Dokumenten in ihrer philisterhaften Beschränktheit studiert und verstanden werden kann. Der Landrichter auf dem „Zweckessen", der Urtypus des von seiner Würde ganz und gar durchdrungenen, kleinstädtischen Beamtendünkels, ist ein köstliches Glied in dieser Reihe von Gestalten. Vormärzliche Polizeigesichter dieser Art sind ebensowohl aus dem modernen Leben verschwunden, wie z. B. der Krämer, bei dem alles zu haben ist, was der Landbewohner braucht, und der vor seiner Hausthür unter dem Thorbogen wie die Spinne in ihrem Netze sitzt, um die Kauflustigen schnell abzufangen (Abb. 34), oder der würdige Advokat in altväterischer Tracht, der es nicht verschmäht, seinen ganzen Scharfsinn aufzubieten, um nach den Dokumenten den schwierigen Fall zu prüfen, den ihm der Spießbürger mit den listig funkelnden Augen noch redselig erläutert (Abb. 35). In kleinen Städten mögen aber noch harmlose Philister ihr verborgenes Dasein leben, wie sie uns Vautier in dem Bilde „Die entzweiten Schachspieler" (eine Studie dazu giebt Abb. 36) darstellt, und die Spezialität der vertrockneten Aktenmenschen, die selbst durch die erwachende Frühlingspracht eines deutschen Wäldchens mit argwöhnischem, mißtrauischem Gesicht dahinschleichen wie Vautiers klassischer „Hypochonder" (Abb. 37), ist auch noch nicht völlig ausgestorben.

Abb. 39. Studie zu dem Bilde „Tanzsaal in einem schwäbischen Dorfe." S. S. 43.

Lange und gern verweilte Vautier aber nicht bei diesen teils drolligen, teils griesgrämigen Grillenfängern. Das Lebenselixier seiner Kunst war und blieb doch immer die heitere Lebenslust, das wohltemperierte Vergnügen seiner lieben Schwarzwälder allemannischen Stammes. Je mehr er von ihren stillen Freuden zu erzählen versuchte, desto tiefer drang er in die Seelen dieses Volksstammes ein, und darum wirkt jedes Bild des Meisters immer wie ein frischer Trunk aus der Quelle. Was wir selbst bei den größten niederländischen Genremalern, bei Brouwer, Teniers, Ostade, Terborch, Steen, Metsu und anderen beobachten, daß sich nämlich bei dem großen Umfange ihres Schaffens nicht bloß ihre Typen, sondern auch ihre Kompositionen wiederholen — diesen Überdruß an dem ewig Gleichen im beständigen Wechsel des Motivs empfinden wir bei Vautier niemals. Jene Niederländer sind dafür größere Koloristen oder sagen wir besser Farbentechniker als er gewesen. Denn für ihn ist die Darstellung in Farben nur Mittel zum Zweck. Ihm steht das seelische Moment höher als das koloristische. Er sucht zuerst die Seelen seiner Menschen zu ergründen, und dann wählt er mit Sorgfalt die Mittel, um seiner höchsten Absicht zu einem vollkommenen Ausdruck zu verhelfen. Diese Art malerischer Darstellung steht zur Zeit, wo wir dieses Charakterbild

Abb. 40. Im Treptower Park. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

eines auf ſich ſelbſt geſtellten und in ſeiner Anſchauung vollkommen gefeſtigten Künſtlers entwerfen, in ſehr geringer Schätzung. Die jungen Stürmer und Dränger, denen der Lehr- und Entwicklungsgang der alten Meiſter zu lang und zu langweilig geworden iſt, wollen raſch fertig werden, und eine ſchnellfertige Technik befördert den raſchen Entſchluß. Auf den Inhalt einer künſtleriſchen Darſtellung kommt es nach beſtehen, die niemals Koloriſten im modernen Sinne geweſen ſind, ſondern immer den Nachdruck auf den Inhalt ihrer Darſtellungen, den geiſtigen wie den materiellen, gelegt haben.

In der Reihe der Künſtler dieſes Schlages nimmt auch Vautier, natürlich nach dem Maße der ihm verliehenen Gaben, ſeinen Platz ein. Er iſt immer mehr Charakterzeichner und Erzähler als Koloriſt;

Abb. 41. Studie zu dem Bilde „Im Kreuzgang." S. S. 46.

ihrer Meinung nicht mehr an. Nur die unendliche Vervollkommnung der techniſchen Kunſtgriffe, der in Hunderten von aus- und inländiſchen Ateliers erdachten und eifrig herumgetragenen koloriſtiſchen Kniffe und Witze kann der darbenden Kunſt eine goldene Zukunft, ein Paradies eröffnen! Bis jetzt hat dieſe neue Lehre aber mehr Geräuſch gemacht, als wirkliche Erfolge gehabt, und wenn wir ihre Grundſätze als Maßſtab jeder Kunſtbeurteilung annähmen, würden in einer ſolchen Art von Prüfung ſelbſt ein Raffael und ein Michelangelo ſchlecht aber ſeine glückliche Beobachtungsgabe, ſeine ſchier unerſchöpfliche Erfindungskraft bringen es zuwege, daß man ſeiner Dorfgeſchichten, trotz ihrer kaum noch überſehbaren Fülle, weit weniger überdrüſſig wird, als der oft verblüffenden, koloriſtiſchen Experimente der „Modernen", bei denen nur die Augen geblendet, die Sinne gekitzelt werden, während Geiſt und Gemüt völlig leer ausgehen.

Es iſt eine in ſeinem lichten Kunſtcharakter tief begründete Eigentümlichkeit Vautiers, daß er faſt niemals, was einſt ein großer Pfadfinder auf einem anderen

Kunstgebiete, Gustav Freytag, als eine notwendige Forderung aufgestellt hat, das Volk bei der Arbeit aufsucht. Auch hierin steht er in vollem Gegensatz zu einer großen Gruppe der modernen Künstler, die die Freytagsche Forderung auf breiterer Grundlage mit sozialpolitischer Tendenz in den Vordergrund ihres Schaffens gerückt oder gar zu dessen Endziel gemacht haben. Zeigt Vautiers Thätigkeit dadurch eine gewisse Einseitigkeit, so hebt er sie wieder durch die Mannigfaltigkeit und Tiefe seiner Charakteristik auf.

Dieses kommt uns wieder zum vollen Bewußtsein, wenn wir, in der chronologischen Betrachtung seiner Werke fortfahrend, uns dem 1872 gemalten „Tanzsaal in einem schwäbischen Dorfe" (Abb. 38 und die dazu gehörige Studie Abb. 39) zuwenden. Von dem Tanze selbst bekommen wir in den links im Hintergrunde durcheinander wirbelnden Paaren nur wenig zu sehen, desto mehr von den Zuschauern männlichen und weiblichen Geschlechts, die mit wahrer Andacht dem höchsten irdischen Vergnügen der Dörfler zuschauen, an dem selbst teilzunehmen ihnen allzugroße Jugend oder dienstliche Obliegenheiten verbieten. Haben wir hier nur helle Freude an einer stattlichen Reihe anmutiger Kindergestalten, deren Schönheit noch halb in der Knospe verschlossen ist, so zeigt uns Vautier in der prächtigen Gruppe der drei Musikanten in der Mitte neben der Anmut auch die Schärfe und den Humor seiner Charakterisierungskunst. Das zu einer drolligen Grimmasse verzerrte Gesicht des Klarinettenspielers ist sozusagen bereits das Echo seines keineswegs die Schönheit befördernden Gewerbes geworden, und das vertrocknete Antlitz des schmalen Männchens mit der Violine erzählt uns einen ganzen Roman von den Leiden und Entbehrungen eines herumziehenden Dorfmusikanten, dem nur Sonn- und Festtags ein karger Verdienst in den Dorfwirtshäusern winkt.

Wie im Schaffen fast aller großen deutschen Genremaler nehmen auch in dem Vautiers Darstellungen aus dem Kinderleben einen großen Raum ein. Der Familiensinn, die Freude am Familienleben ist einer der Grundzüge des deutschen Volkscharakters, die ihn scharf von dem der Glieder der romanischen Völkergruppe unterscheiden, und mit richtiger Empfindung für diese Eigentümlichkeit ihres Volkes haben die deutschen Genremaler im Gegensatz zu den französischen den Schwerpunkt ihrer Thätigkeit von jeher in der Darstellung dieser ruhigen Freuden gefunden. Diese Darstellungen haben auch zuerst die Achtung vor der deutschen Kunst im Auslande, zumeist bei den Franzosen, begründet und an diesem Siege über Vorurteil und Haß gegen deutsche Kunst und deutsches Wesen hat Vautier seinen reichen Anteil gehabt. Wir haben schon mehrfach bei den bisher besprochenen Bildern des Künstlers auf die liebevolle, außerordentlich mannigfaltige Charakteristik seiner Kindergestalten hingewiesen. Aber es waren immerhin erst verhältnismäßig wenige Typen aus dem Schatzkästlein seiner Studien. Oft genug hat er Kinder allein zum Gegenstand umfangreicher Bilder gemacht oder sie so in den Vordergrund des Interesses gerückt, daß sie die ganze Komposition beherrschen. Eines der frühesten Bilder dieser Art, „Im Klostergang" (1874, Abb. 40 und die Studie dazu Abb. 41) läßt uns in einen romanischen Kreuzgang blicken, in dessen altersgrauer, ehrwürdiger Umrahmung sich eine Schar von jugendfrischen Mädchen verschiedenen Alters während der Erholungspause des Unterrichts unter der Aufsicht einer wohlwollenden Schulschwester tummelt. Herrschen hier noch unumschränkt eitel Jugendlust und unbefangener Frohsinn, so tritt in der „Katechisation" (Abb. 42), zu der anscheinend die beiden Zeichnungen, die unsere Abbildungen 43 und 44 wiedergeben, als Vorstudien gedient haben, bereits der Ernst des Lebens in den Vordergrund, freilich mehr in den Mädchen, die dem jungen am Altar in der Sakristei lehnenden Geistlichen viel ernster und ergriffener Rede stehen oder seinen Worten lauschen als die Knaben, die ihre rüpelhaften Gewohnheiten aus der Dorfschule auch an dieser geweihten Stelle nicht lassen können. Wie diese Rangen sich außerhalb der Schule geberden, wie auch im Schwarzwald das alte Wort „Jugend hat keine Tugend" in voller Geltung steht, hat Vautier besonders drastisch in dem mehr komischen als wirklich bösartigen Bilde „Hinterlist" (1884, in der Hamburger Kunsthalle, Abb. 45) mit der köstlichen Winterlandschaft gezeigt, und was für Allotria, welchen Unfug die Schulbuben auch sonst noch auf ihrem Wege zur Bildungsstätte treiben, lesen wir von einem Studienblatte (Abb. 46) ab, dessen einzelne,

Abb. 42. Katechisation. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

offenbar direkt nach dem Leben niedergeſchriebene Figuren, wenn wir nicht irren, zu dem Bilde „Dorfjugend im Schnee“ verwertet worden ſind.

In die vornehme Umgebung einer reichen Familie, die den Sommer in ihrer prächtigen Landvilla verlebt, führt uns das Bild „Merkwürdige Begebenheit“ (Abb. 47 und die Studie dazu Abb. 48), deſſen Hauptperſon, die die mütterliche Nahrung ſpendende Amme, wie die rieſige Bandſchleife ihres Kopfputzes zeigt, freilich wieder mit dem Schwarzwald zuſammenhängt, mit jenem Teile des Breisgaues, den man das „Markgräfler Land“ nennt. Die dort gedeihenden Mädchen zeichnen ſich vor den übrigen Schwarzwälderinnen durch ihre oft auffallende Schönheit aus, und darum werden ſie gern in die Stadt als Dienſtboten gezogen, beſonders wenn eine prächtige Maid dieſes Schlages in die Lage gerät, die unſer Bild zum höchlichen Vergnügen des kleinen Burſchen im Sammetanzug vorführt, der mit lächelnder Neugier demſelben Ernährungsprozeß beiwohnt, den er ſelbſt einſt unbewußt durchgemacht hat. Der ſichere Takt und die keuſche Anmut, die über allen Schöpfungen Vautiers wachen, laſſen auch hier keine Empfindung aufkommen, die den ſtillen Frieden dieſer kleinen Idylle ſtört.

Abb. 44. Andächtige Mädchen. Nach einer Zeichnung.

Abb. 43. Studie zu dem Bilde „Katechiſation.“ S. S. 49.

Der geſamte Charakter dieſes Bildes erinnert uns daran, daß Vautier ſchon zwei Jahre früher eine kleine Epiſode aus dem Leben der müßigen Dienerſchaft vornehmer Häuſer gemalt hat, die wir nicht bloß als Zeugnis ſeiner Vielſeitigkeit, ſondern auch ſeines ſcharf pointierten Humors wiedergeben (Abb. 49). Die halb verblüffte, halb noch in verknöchertem Hochmut trotzende Miene des bejahrten Dieners in Rokokotracht zeigt wirklich mit unverkennbarer Deutlichkeit, daß das hübſche Bauernmädchen, das nach verrichteter Arbeit den herrſchaftlichen Park verläßt, ihn bei ſeinem unziemlichen, nach der friſchen Jugend lüſternen Begehren gründlich „abgetrumpft“ hat. Natürlicher Witz und

Abb. 45. Hinterlist. In der Kunsthalle zu Hamburg. Phot. Verlag der Phot. Union, München.

die trotzige Keckheit, die nur unverdorbene Jungfräulichkeit schaffen kann, haben dem alten Sünder sein listiges Spiel verdorben.

Die einfachste und doch humorvollste seiner Kinderszenen, die jedes Vater- und Mutterherz mit hellster Freude in Erinnerung an zahllose ähnliche Auftritte in der eigenen Familie erfüllt, hat Vautier 1889 gemalt: die ganz und gar schwarzwäldisch-ursprüngliche Badeszene, wobei ein etwa achtjähriges Mädchen nach dem Weggang der Mutter die Aufsicht über den krausköpfigen Bruder führt, der sich, aus Leibeskräften schreiend, um dem Tode durch Ertrinken zu entgehen, an dem Rand des großen Waschzubers festklammert, der in dieser ländlichen Einfachheit die Rolle der städtischen Badewanne spielen muß (Abb. 50 und die dazu gehörigen Studien Abb. 51 und 52).

Kinder verschiedenen Alters bilden auch den Mittelpunkt des 1879 entstandenen humorvollen Bildes, das den Besuch eines städtischen Muttersöhnchens bei seiner Verwandtschaft auf dem Lande darstellt (Abb. 53, 54 und 55). Der fremde Knabe fühlt sich trotz des ermunternden Zuredens

Abb. 46. Studienblatt mit zur Schule gehenden Knaben. Nach einer Zeichnung.

Abb. 47. Eine merkwürdige Begebenheit. (1877). (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

seiner Mutter bei den Vettern auf dem Lande offenbar nicht wohl, obwohl einer der Kleinsten sein Bestes, einen rotbäckigen Apfel, hergiebt, um den Besuch freundlich zu stimmen, und auch sonst die ganze Umgebung nur Traulichkeit und Behaglichkeit ausströmt. Wie hier die Blicke der Erwachsenen alle lächelnd auf den störrigen Gast gerichtet sind, so bildet auf der freundlichen Idylle „Ein neuer Weltbürger" (1888, Abb. 56 und 57), deren Schauplatz die bedachte Vorhalle eines hochgelegenen Dorfkirchleins ist, ein Neugeborener, der Stolz der jungen Mutter, den Mittelpunkt höchlichen Interesses oder fragender Neugier der Kirchgänger. Es handelt sich vermutlich erst um die Danksagung der eben genesenen Wöchnerin vor Gottes Altar, da bei einer Taufe gewöhnlich ein reicherer Aufwand in der Tracht und eine größere Gevatterschaft aufgeboten wird. Daß Kinder aber nicht immer, wie hier, lichte Freude um sich verbreiten, sondern bisweilen auch eine recht unbequeme, störende Zugabe sein können, empfindet niemand so sehr wie das Liebespaar auf dem „Belauschte Werbung" genannten Bilde (Abb. 58). So recht eigentlich vermögen sich die beiden verliebten Leutchen ihres Glücks noch nicht zu erfreuen; denn das hübsche, dralle Mädchen in der schmucken Markgräfler Tracht „lutherischen" Gepräges, die Hebel, der erste und echteste Dichter des Schwarzwalds, in einer seiner lieblichsten Dichtungen so anmutig besungen hat, blickt ängstlich nach der neben dem Schrank im mütterlichen Lehnstuhl sitzenden, jüngeren Schwester, deren gespannt lauschende Miene nur zu deutlich verrät, daß sie sich bei weitem nicht so ernstlich in ihr Strickzeug vertieft hat, wie der auf dem Fußboden liegende kleine Bruder in seine Bilderchronik.

Es ist auffallend, daß Vautier eigentliche Liebesszenen sehr selten dargestellt hat, und von dem „Langen und Bangen in schwebender Pein", das den Grundton eines

guten Teils der ſchwäbiſchen Volkslieder bildet, ſcheint er ganz und gar nichts wiſſen zu wollen. Junge Burſche und Mädchen im fröhlichen Beiſammenſein zum Tanz oder zu ſonſtiger Unterhaltung — das iſt ſeine Sache. Aber girrende Liebhaber und ſchmachtende Schönen mögen ſeinem geſunden Gefühl unſympathiſch ſein. Vielleicht glaubt er auch, das Seinige nach dieſer Richtung in den Illuſtrationen zum „Oberhof“ und zum „Barfüßele“ gethan zu haben. Darin begegnet er ſich mit dem um einige Jahre jüngeren, ſonſt ganz anders gearteten Defregger, dem alles empfindſame, verliebte Girren, das ſchmachtende Anſtarren zweier Liebesleute, ebenſo gründlich zuwider iſt. Mit dieſem hat Vautier auch die Neigung gemein, aus der Fülle ſeiner Studien einmal eine Einzelgeſtalt herauszuheben und ſie allein in ſorgſamer Durchführung zum Gegenſtande eines Bildes zu machen, wobei er es freilich im Gegenſatz zu den nach dieſer Richtung vielſeitigeren Defregger und Knaus faſt nur auf hübſche, junge Mädchen abgeſehen hat. Zur Probe führen wir zwei Prachtgeſchöpfe aus dieſer Vautierſchen Schönheitsgalerie unſeren Leſern vor Augen: das ſchöne Mädchen bei der Sonntagstoilette, deſſen feines, mit Spitzen beſetztes Hemd neben dem prächtig geſtickten Miederlatz auf das Haus eines wohlhabenden Großbauern deutet (Abb. 59), und die dunkeläugige, am Fenſter des Geliebten harrende Markgräflerin im Arbeitskleid, wobei an die Stelle der großen Bandſchleifen mit den breiten Flügeln um den Kopf geknotete Tücher treten, bei den Proteſtanten weiße, bei den Katholiſchen rote

Abb. 48. Studie zu dem Bilde „Eine merkwürdige Begebenheit.“
S. S. 51.

Abb. 49. Abgerupft. (1875.) (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

(Abb. 62). Zur Ergänzung und weiteren Charakteristik des Künstlers als eifrigen Forschers in der Anmuts- und Schönheitsfülle des Schwarzwaldes und auch des städtischen Lebens reihen wir hier eine Anzahl von zufälligen Naturstudien an, die später größtenteils eine wirksame Verwendung in figurenreichen Kompositionen gefunden haben (Abb. 60, 61, 63—67).

Wenn uns Vautier also nur sehr wenig von dem heimlichen Kosen verliebter Paare erzählt hat, so ist er dafür desto redseliger, wenn es sich um eine Hochzeit oder die Vorbereitungen dazu handelt. Freilich ist ihm dabei, wenn er bei der Wahrheit bleiben wollte, im Laufe der Jahrzehnte, während welcher er das Leben und die Sitten der Schwarzwaldbevölkerung studiert hat, manch dankbares malerisches Motiv entgangen, manch Stück altertümlicher Tracht entschwunden, das sich nur noch in der Erinnerung der Großväter und Großmütter und bei Raritätensammlern erhalten hat. Auf Absonderlichkeiten des Kostüms oder gar auf gewisse Ungeheuerlichkeiten des weiblichen Kopfputzes bei feierlichen Gelegenheiten scheint Vautier übrigens niemals großes Gewicht gelegt zu haben. Den trichterförmigen Aufsätzen, die vor Jahrzehnten die Frauen von Villingen trugen, den Kränzchen, die auf den Häuptern der Mädchen wippen, die einen Neugeborenen zur Taufe tragen, den steifen Cylinderhüten der katholischen Frauen des Baarer Landes — diesen und ähnlichen seltsamen Schmuckstücken, die die weibliche Erscheinung nach unserem Geschmack mehr entstellen als verschönern, sind wir auf Bildern Vautiers niemals begegnet. Es scheint, daß diese Ungeheuerlichkeiten seinem Gefühl, das sich immer im Gleichgewicht einer edlen Maßhaltung bewegt, widersprachen, und er wählte darum aus der Fülle Schwarz-

wälder Trachten, was ihm als das Charakteristische und Schöne zugleich erschien. In neuerer Zeit haben sich aber die Grenzen der einzelnen Landschaften des Schwarzwaldes, die früher in Sitten und Trachten eine gewisse Verschiedenheit darboten, dank der Erleichterung des Verkehrs durch Schienenwege und Dampfwagen, so verwischt, daß es selbst dem gelehrtesten Vertreter der modernen „Kostümwissenschaft" schwer fallen dürfte, von jeder einzelnen Erscheinung immer mit unfehlbarer Sicherheit ihre Herkunft aus diesem oder jenem Thal, aus diesem oder jenem Gebirgsdorfe festzustellen. Wir haben wenigstens bei diesem Versuch, das Gegenständliche in Vautiers Bildern aus seinem Nährboden zu erklären, oft die Kostümbücher, die ethnographischen Schilderungen, die Reiseführer u. s. w. vergebens zu Rate gezogen und dabei gestaunt, wie weit die Beobachtungen gelehrter Männer über einen Kopfputz, ein Mieder, eine Schürze oder einen Hut auseinandergehen. Schapbacher und Gutacher Trachten sind nicht stark von einander unterschieden, und die Markgräfler und die Hanauer auch nicht. Um die Hauensteiner, die noch die meisten charakteristischen Eigentümlichkeiten haben, hat sich Vautier aber sei seinen ersten Studien in Herrischried nicht wieder gekümmert. Vielleicht mit Absicht, weil Knaus eine Zeitlang das „Hotzenland" zu seiner Domäne erkoren hatte und er mit diesem nicht wetteifern wollte, zumal auf einem Gebiet, dessen streitbare Insassen sich, wie wir aus den prächtigen Schilderungen Scheffels wissen, leicht zu unerfreulichen Thaten aufregenden Verlaufs hinreißen lassen.

Oft scheint es auch, als habe Vautier absichtlich Trachten aus verschiedenen Teilen des Schwarzwaldes mit einander gemischt, um seine Kompositionen über das Zufällige zu erheben und zu allgemeingültigen Schilderungen aus dem Leben des gesamten Schwarzwaldgebietes zu machen. Die Hochzeitsgesellschaft freilich, die wir auf einem der anmutigsten und schönheitreichsten Bilder des Künstlers, dem „Abschied der Braut vom Elternhause", im höchsten Stadium der

Abb. 50. Im Bade. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Digitized by Google

Fröhlichkeit vor uns ſehen (Abb. 69 und die dazu gehörige Studie Abb. 68), ſcheint, ſo weit die Trachten vermuten laſſen, ſamt

Abb. 51. Studie zu dem Bilde „Im Bade.“ S. S. 57.

und ſonders aus dem Kinzigthale und ſeiner nächſten Umgebung zu ſtammen. Vielleicht iſt gar die Gemeinde Kinzigthal ſelbſt oder das faſt ebenſo lang ſich hinſtreckende

die ſich weinend an ihre Bruſt ſchmiegt, während die jüngſte mit ihrem Bruder nach alter Sitte den Abſchiedstrunk kredenzt und oben auf der Treppe des Wirtshauſes zum „roten Ochſen“, in dem die Hochzeit gefeiert wird, die Muſikanten den Scheidenden den letzten Juchzer nachblaſen und -fideln Der

Abb. 52. Studie zu dem Bilde „Im Bade.“ S. S. 57.

Dorf Vorderes Lehengericht der Schauplatz der heiteren Scene, bei der der holden jungen Frau der Abſchied viel weniger ſchwer wird als dem nachdenklich und ernſt geſtimmten Elternpaar und der jüngeren Schweſter,

auf der Straße harrende Wagen mit den beiden prächtigen Rappen deutet darauf hin, daß die junge Frau in ein wohlhabendes Heim zieht. In der noch ſonnenhellen Landſchaft, die rechts die wieder in allen

Abb. 53. Der Vetter. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Teilen wohl abgewogene, in sanften Rhythmen gegliederte Komposition abschließt, hat der Künstler seine Meisterschaft in der Schilderung idyllischer Natur in vollstem Glanze gezeigt.

Wenn er nach seinem Erstlingswerke an eigentlich kirchlichen Handlungen und Ceremonien vorübergegangen ist, so hat er sich dafür den Humor nicht entgehen lassen, der seit der Einführung des neuen Civilstandsgesetzes im deutschen Reich mit allen den für das Landvolk sehr umständlichen und beschwerlichen Vorbereitungen verknüpft ist, die erledigt werden müssen, bevor der Herr Pfarrer den kirchlichen Segen über ein heiratslustiges Paar sprechen darf. Wie der Bauer vor allem, was mit irgend einer Behörde zusammenhängt, einen heiligen Respekt hat,

Abb. 55. Studie zu dem Bilde „Der Vetter". S. S. 59.

Abb. 54. Studie zu dem Bilde „Der Vetter". S. S. 59.

so verläßt ihn dieser auch nicht beim Gang zum Standesamt, das obendrein noch, wenigstens bei der protestantischen Bevölkerung, mit einem ganz besonders feierlichen Nimbus umgeben ist, wenn es auch in der Amtsstube nicht gerade sehr feierlich zugeht. Das Gebäude, welches den Schauplatz der einen dieser humorvollen Schilderungen Vautiers, des „Ganges zur Civiltrauung" (Abb. 72 und die Studien dazu Abb.

Abb. 56. Ein neuer Weltbürger. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Abb. 57. Studie zu dem Bilde „Ein neuer Weltbürger." S. S. 61.

70, 71, 73) bildet, hat wenigstens noch den Vorzug einer altertümlichen Stimmung für sich. Auf dem Vorsaal im ersten Stockwerk sieht man noch an dem Kapitäl der einen das Gebälk stützenden Säule, an dem Geländer der zum zweiten Stockwerk führenden Treppe, an der architektonisch reichverzierten Thür, die der Amtsdiener öffnet, vor allem aber an den großen Raumverhältnissen, daß das Standesamt nebst anderen Behörden seinen Sitz in einem ehemaligen Schlosse erhalten hat. Ein junger Bauer, der mit einem lieblichen, schlank gewachsenen Mädchen den Bund fürs Leben schließen will, hat es sich nicht nehmen lassen, in feierlichem Zuge zur Civiltrauung zu kommen, begleitet von vier Zeugen, seinem Vater, einem selbstbewußten Großbauern, der sich nicht so leicht einschüchtern läßt, der jungen Schwester der Braut, die ermutigend die Hand auf die Schulter der dem großen Ereignis Entgegenbangenden legt, und in einem ältlichen Paar, das Vautier mit dem ganzen Reichtum seiner humorvollen Charakteristik ausgestattet hat, die sich aber bei aller Schärfe und Wahrheit niemals in die Grimasse oder gar in die Karrikatur verliert. Mit welch' komischer Gravität reicht der galante, alte Herr, der zu Ehren des feierlichen Ereignisses seine städtische Galakleidung mit einem Frack von uraltem Schnitt angelegt hat, seiner behäbigen Partnerin, die noch an der Tracht des Markgräfler Landes festhält, den Arm! Während der Amtsdiener, der, wie alle kleinen Tyrannen, den ehrerbietig grüßenden Bräutigam mit vernichtenden Blicken mustert, mit nachlässiger Geringschätzung die Thür

Abb. 58. Belauschte Werbung. (Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Abb. 59. Die Toilette.
(Mit Genehmigung der Photographiſchen Geſellſchaft in Berlin.)

Digitized by Google

Abb. 60. Studie nach einem Schwarzwälder Mädchen.

zum Allerheiligſten öffnet, kommt der Standesbeamte gemächlich die Treppe herauf, um ſein ewig gleiches Tagespenſum zu erledigen.

Daß es im Innern eines Standesamtes, in den großen Städten ebenſo wie in den kleinen Landſtädten ganz und gar nicht feiertich oder etwa zu Andacht und Sammlung ſtimmend ausſieht, zeigt uns ein Bild, das man als Seitenſtnck des eben geſchilderten bezeichnen darf und gewiſſermaßen auch als Fortſetzung, wenn auch die Figuren völlig verändert ſind, was bei dem reichen Studienſchatze des Kunſtlers ſelbſtverſtändtich iſt. In dieſer kahlen, faſt jeden Schmuckes baren Stube (Abb. 75 und die Studie Abb. 74) werden ſicherlich noch andere, viet weniger feierliche Amtshandlungen vorgenommen als die Kopulierung junger glückſtrahlender Brautpaare, und die beiden Mädchen, die als Trauzeugen erſchienen ſind, zeigen ſich auch ſo wenig von der Bedeutung des wichtigen Augenblicks durchdrungen, daß ſie nur mit Mühe ihre Heiterkeit verbergen können, die vielleicht durch die Unbeholfenheit der jungen Frau beim Unterzeichnen der Urkunde hervorgerufen worden iſt. Ihr wenig angemeſſenes Benehmen zieht ihnen denn auch einen ſtrafenden Blick von der Matrone zu, die, wie aus ihrer kummervollen Miene her-

Abb. 61. Schwarzwälderin. Nach einer Zeichnung.

Abb. 62. In Erwartung. (1888.) Phot. Verlag der Phot. Union, München.

Abb. 63. Schwarzwälder Mädchen. Nach einer Zeichnung.

vorzugeben scheint, mit ihrem greisen, in stummer Ergebenheit vor sich hin träumenden Lebensgefährten in die Stadt gekommen ist, um einen Todesfall anzumelden.

Wenn es der Künstler auch im allgemeinen vorzieht, uns seine Schwarzwälder Bauern von den günstigsten Seiten ihres Charakters, im goldenen Lichte des Humors zu zeigen, so ist er doch auch nicht blind für ihre Schwächen, für die häßlichen Züge ihrer wie der gesamten deutschen Bauernnatur. Ein paar Proben davon haben wir schon in dem „unterbrochenen Wirtshausstreit", in dem hartherzigen Großbauern, der, die Notlage seines armen Nachbarn benutzend, diesen aus seinem kleinen Besitz zu verdrängen sucht, und in einigen fleischnackigen, auf ihren Reichtum pochenden Bauerngestalten auf dem „Zweckessen" kennen gelernt. Noch häßlicher treten bäuerische Selbstsucht und Starrköpfigkeit hervor, wenn sich die Prozeßwut in diesen harten Köpfen festnistet. Dafür sind die beiden „Bauern vor Gericht" (Abb. 76) ein Paar klassischer Typen. Wenn es der freundlichen Beredsamkeit des Richters auch gelingen sollte, den einen der beiden Prozessierenden, der freilich immer noch finster und drohend genug vor sich hinblickt und seiner ängstlich den Ausgang erwartenden, sichtlich auch zum Frieden geneigten Frau keine Beachtung schenkt, zu einem Vergleiche zu bringen, so läßt die ganze Erscheinung seines Gegners, seine bis zum Äußersten entschlossene Haltung und der starre, von

Abb. 64. Nähendes Mädchen. Nach einer Zeichnung.

fanatiſchem Rechtsbewußtſein oder vielmehr von der blindwütigſten Rechthaberei zeugende Ausdruck ſeines hageren Geſichts jede Hoffnung auf einen gütlichen Austrag der Streitſache ohne die vollſte Nachgiebigkeit und Unterwerfung des anderen ſchwinden. Wie trefflich hat es Vautier verſtanden, die beiden Hauptperſonen, ohne einer ausgeklügelten, geſucht-raffinierten Kompoſition zu bedürfen, ſo ſtark in den Vordergrund zu ſtellen, daß das Auge des Beſchauers zuerſt durch ſie gefeſſelt wird und, ohne ſich durch die zahlreichen, fein individualiſierten Nebenfiguren ablenken zu laſſen, immer wieder zu ihnen zurückkehrt! Und das hat der Künſtler lediglich durch die Mittel ſeiner tiefen, bis in die geheimſten Falten menſchlicher Seelen greifenden Charakteriſtik erreicht, ohne jeden koloriſtiſchen Aufwand, der ſeiner

Abb. 65. Schwarzwälderin. Nach einer Zeichnung.

Abb. 66. Mädchen aus dem Schwarzwald. Nach einer Zeichnung.

Natur fremd iſt, wie ihm überhaupt die Farbe immer nur Mittel zum Zweck iſt. Seine künſtleriſche Abſicht iſt immer nur auf das Gegenſtändliche gerichtet, immer nur auf die Menſchen, die in ihrer normalen, alltäglichen Erſcheinung auch wirklich keinen Anlaß zur Entfaltung koloriſtiſcher Kunſtſtücke bieten, und auf ihre zufällige Umgebung, mag ſie nun die freie Natur oder ein von Menſchenhand geſchaffener Raum ſein. Die eine wie den anderen weiß er gleichliebevoll durchzuführen, und wie er immer neue Menſchen findet, an denen er ſeine unvergleichliche Kunſt der Seelenmalerei übt, ſo verſteht er es auch, immer wieder neue anmutige Landſchaftswinkel und altertümliche Räume zu entdecken,

Abb. 67. Studie zu dem Bilde „Trotzköpfchen."

deren ehrwürdige, wenn auch vielfach zerstörte und verunstaltete Pracht, wie auf diesem Bilde der Prozeßverhandlung, einen seltsamen Gegensatz zu den kleinlichen Streitigkeiten kleinlicher Egoisten bilden, die vor diesen Schöpfungen künstlerisch hochbegabter Geschlechter von den stumpfsinnigen Nachkommen ausgefochten werden.

Auf einen weniger ernsten und hartnäckigen Ton gestimmt als diese Gerichtsverhandlung in der Stadt ist eine ländliche, die nach dem summarischen Brauch der Bauern „vor dem Dorfschulzen" (Abb. 79 und die Studien dazu Abb. 77 und 78) unmittelbar nach der That zum Austrag gebracht wird. Was der jüdische Mann, der sich mit der in keiner Lage verzweifelnden Zähigkeit und Gelassenheit seines „unterdrückten" Stammes vor dem greisen, sichtlich den Fall mit objektiver Ruhe und Milde prüfenden Schulzen zu vertheidigen sucht, eigentlich verbrochen hat, wird uns aus der Darstellung nicht recht klar, da ein Corpus delicti nicht zu sehen ist. Hat er das junge Paar, das sich gewaltig gegen ihn erbost, beim Viehhandel betrogen? Oder hat er mit den Leutchen unsaubere Geldgeschäfte gemacht? Jedenfalls ist die Sache so wichtig, daß der alte Amtsdiener andere Querulanten, die eben eingetreten sind, wieder mit sanfter Gewalt zur Thür hinausdrängt.

Es mag vielleicht in der Absicht des Künstlers gelegen haben, mit Bildern, die nicht ausschließlich durch ihren Gehalt an Schönheit, Anmut und Humor wirkten, den Beschauern ein Rätsel aufzugeben, um sie zu einer mehr oder weniger glaubwürdigen Erklärung des Inhalts und der Pointe der Hand-

Abb. 68. Studie zu dem Bilde „Abschied vom Elternhause." S. S. 71.

Abb. 69. Abschied vom Elternhause. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

lung zu reizen. Einmal hat er jedoch, wie Pecht erzählt, durch diese Zumutung den Erfolg eines seiner gerade durch die Schärfe der Charakteristik ausgezeichnetsten Bilder, „Vor der Sitzung“ betitelt, auf der Münchener Ausstellung von 1876 beeinträchtigt, weil die Mehrzahl der Beschauer aus der Bedeutung des Bildes nicht klug wurde und darüber „die treffliche Charakteristik der Einzelfiguren“ vergaß. Pecht hat versucht, eine, wie uns scheint, zutreffende Deutung des auf dem Bilde dargestellten Vorgangs zu geben, die wir zur Erläuterung der Studien, die wir mitteilen können (Abb. 80–82), folgen lassen. „Wir befinden uns in einem noch der deutschen Renaissance angehörigen Sitzungssaal des Gemeinderats einer kleinen süddeutschen, wahrscheinlich rheinischen Stadt. Die Verhandlungen sind noch nicht angegangen, da

Abb. 70. Studie zu dem Bilde „Gang zur Civiltrauung.“ S. S. 73.

Abb. 71.
Studie zu dem Bilde „Gang zur Civiltrauung.“ S. S. 73.

der Burgermeister noch fehlt, und die Herren stehen und sitzen einstweilen in Gruppen beisammen, sich auf den bevorstehenden Kampf rüstend. Denn es handelt sich anscheinend um nichts weniger als um die Abtretung oder Zuwendung irgend welchen Eigentums an die Kirche, wie man zunächst aus einem hinter dem hufeisenförmigen grünen Tisch bereit gehaltenen Stadtplan zu glauben geneigt wird. Vielleicht auch bloß um die Inscenesetzung einer ultramontanen Adresse, die ein langer, nur vom Rücken zu sehender Advokat, wohl ihr Redakteur, eben zwei schwarzgefärbten Stadträten, einem Bierbrauer unzweifelhaft altbairischer Nationalität und einem Gewürzkramer, vorliest, während der eigentliche Intriguant,

Abb. 72. Gang zur Civiltrauung. Im Besitz des Freiherrn von Heyl in Worms. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Abb. 73. Studie zu dem Bilde „Gang zur Civiltrauung." S. S. 73.

ein magerer Jesuit, als Stadtpfarrer mit still triumphierender Schlauheit nur beobachtet, wie das Netz ausgeworfen wird (Abb. 82). Der Bierbrauer zappelt schon mit Haut und Haar darin und ist ganz glücklich über die kraftvolle Vertretung der guten Sache in der Schrift. Der bedächtig am Ofen als Operationsbasis lehnende Cigarrenhändler und Stadtrat freut sich zwar auch, kann sich aber gewisser Bedenken doch nicht enthalten, sei's über die Verschleuderung städtischen Eigentums oder über den drohenden Verlust mehrerer, seine Stinkadores rauchenden Kunden, wenn er sich so offen zur kirchlichen Partei stellt. Die liberale wird durch zwei junge Männer vertreten, offenbar die gebildetsten in der Gesellschaft, deren einer hinten an den Tisch gelehnt (Abb. 81) mit unzweifelhafter Ironie die Bearbeitung eines alten Rentiers, des Fanatikers in der Gesellschaft, über sich ergehen läßt, der ihn beschwört, doch ja sich dem Antrag nicht zu widersetzen. Links vorn setzt dann ein junger Gutsbesitzer (Abb. 80) sowohl einem radikalen Ökonomen als auch dem liberalen Schuster die Abgeschmacktheit der Sache auseinander. In diesem Augenblicke tritt ganz vorn der rechtskundige Bürgermeister, ein echter Bureaukrat, ein und wirft dem geistlichen Herren einen nicht gerade freundschaftlichen Blick zu, der jedenfalls zeigt, daß er sein Gewicht ganz sicherlich nicht in die Wagschale der

Abb. 74. Studie zu dem Bilde „Auf dem Standesamte." S. S. 75.

Abb. 75. Auf dem Standesamt. (Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Abb. 76. Bauern vor Gericht. (Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Kirche werfen, der Kampf zwiſchen ihr und dem Staat alſo ſofort auch in dieſem kleinen Gemeinweſen entbrennen wird. Zwei trefflich erfundene, ſeelenloſe Schreiber im Hintergrund und die Büſte des Landesvaters über der Thür mit einem noch leidlich friſchen Lorbeerkranz auf dem Haupt und einem von dort abgefallenen über der Bruſt vervollſtändigen das Ganze."

Wir wiſſen nicht, inwieweit der allezeit kampfesfrohe Pecht, der auch auf dem Gebiete der Kunſtkritik ſeinem glühenden Haß gegen undeutſches Weſen und geiſtliche Mißwirtſchaft immer beredten Ausdruck gab, bei dieſer Erklärung dem Maler Abſichten untergelegt, die dieſer nicht gehabt hat. Jedenfalls hat ſich Vautier ſonſt nicht als Maler an politiſchen und confeſſionellen Kämpfen beteiligt. Immerhin iſt die Erklärung Pechts charakteriſtiſch für die Fülle von Andeutungen, die Vautier in das Mienenſpiel aller

Abb. 77.
Studie zu dem Bilde „Vor dem Dorfſchulzen." S. S. 79.

Abb. 78. Studie zu dem Bilde „Vor dem Dorfſchulzen." S. S. 79.

Perſonen gelegt hat, für ſeine Virtuoſität, jede Figur ſchon äußerlich ſo ſcharf zu kennzeichnen, daß man ihr Stand, Gewerbe, Umfang des geiſtigen Horizonts, ſogar politiſche Geſinnung und religiöſe Anſchauung an ihrem ganzen Gebahren, an Tracht, Haltung und Bewegung anſieht. Wenn Pecht aber glaubt, daß dieſes Werk Vautiers zu den „komponierten", alſo nicht der Natur abgelauſchten Bildern gehört, ſo beweiſen die von uns mitgeteilten Studien das Gegentheil. Vautier hat nicht nur das Ganze ſo oder ähnlich, wie er es dargeſtellt, in

Abb. 79. Vor dem Dorfschulzen. (Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Abb. 80. Studie zu dem Bilde „Vor der Sitzung."

der Wirklichkeit gesehen, sondern auch jede einzelne Gestalt sozusagen der Natur nachgeschrieben, nur daß er sie künstlerisch noch verfeinert und für seinen Zweck intimer erfaßt, stärker individualisiert hat.

Seine stärksten Erfolge erzielte Vautier aber immer, wenn er die Sonne seines Humors über dem schwäbischen Landvolk leuchten ließ. Diese Erfolge sind ihm bis in die neueste Zeit treu geblieben, wie sehr auch inzwischen die Entwickelung des modernen Kolorismus über ihn hinausgegangen ist. Als er im Jahre 1878 mit einem solchen Bilde humoristischen Inhalts, der schnell populär gewordenen „Tanzpause", einer Episode aus einer elsässischen Hochzeit (in der Dresdener Galerie, Abb. 84 und die Studien dazu Abb. 83, 85—90), einen besonders glänzenden Treffer machte, war von einem Kampfe zwischen den Anhängern der alten und neuen Richtung noch nichts zu merken, und so fand die Fülle von Anmut, Liebreiz und Schalkhaftigkeit, die Vautier in einem selbst bei ihm ungewöhnlichen Maße über das Bild ergossen hatte, ungeteilte und unbestrittene Anerkennung und Bewunderung. Und auch jetzt hat das Bild, obwohl es seinen Platz in einer öffentlichen Sammlung hat, in der auch die modernen Kunstrichtungen vertreten sind, trotz des Verzichts seines Schöpfers auf starke koloristische Wirkungen noch nichts von jenen schier unvergänglichen Reizen eingebüßt, die vor zwanzig Jahren seinen Sieg entschieden haben. Während die jungen Eheleute, deren Namen „Johann und Martha" uns das bekränzte Schild über der Thür verrät, noch in der Nebenstube ehrbar unter den Alten bei Tische sitzen, hat sich das junge Volk im großen Saale fleißig im Tanze gedreht. Um sich und den nicht minder erschöpften Musikanten, die eng aneinander gedrängt auf einem nicht gerade Vertrauen erweckenden, aus Tonnen und Brettern improvisierten Gerüst sitzen, die Zeit zur Sammlung frischer Kräfte zu lassen, ist eben eine Pause gemacht worden. Die Musikanten reinigen ihre Instrumente und feuchten ihre Kehlen an, und die schmucke Wirtin geht im Saale herum, um durch Anfeuchten des Fußbodens mit einem mit Wasser gefüllten Trichter

Abb. 81. Studie zu dem Bilde „Vor der Sitzung."

den aufgewirbelten Staub zu dämpfen. Erhitzt und ermüdet lehnen auch die hübſchen Tänzerinnen an der Wand. Einige benutzen die Pauſe, um ihre in Unordnung geratene Toilette wieder herzurichten, und eine der hübſcheſten, die gewiß am eifrigſten getanzt hat, wiſcht ſich mit der Schürze den Schweiß von der Stirn, als ſie mit froh aufleuchtendem Lächeln gewahr wird, daß ein ſtattlicher Burſche, auch mit ſtrahlenden Augen, auf ſie zuſchreitet, um ihr einen erfriſchenden Trunk zu reichen. So ſpinnt ſich aus dem, was ſich in der Nebenſtube vollendet hat, ein neues Werden und Werben an, das wohl auch zu einer ebenſo fröhlichen Hochzeit gedeihen wird.

Abb. 82. Studie zu dem Bilde „Vor der Sitzung."

Abb. 83. Studie zu dem Bilde „Tanzpauſe." S. S. 83.

Die elſäſſiſchen Volkstrachten, die uns auf dieſem Bilde in ihrem höchſten Glanze gezeigt werden, ſind von denen des Hanauer Ländchens, das, wie ſchon geſagt worden, den Übergang vom eigentlichen Schwarzwald zu den Alemannen im Elſaß bildet, nur ſehr wenig verſchieden, und ſie berühren ſich auch vielfach mit denen des Markgräfler Landes. Die Trachten der jungen Burſche und der verheirateten Männer ſind ſogar völlig gleich, und bei den ſchwarzen Kopfſchleifen der Mädchen iſt eigentlich nur darin ein kleiner Unterſchied zu erkennen, daß bei den Markgräflerinnen bisweilen die Enden der breiten Bänder in Franſen auslaufen. So bleiben wir auch, trotz der früheren politiſchen Grenzen, in demſelben Land, wenn wir in die Bauernſtube blicken, in der ſich eine luſtige Geſellſchaft von Burſchen und Dirnen zur Winterszeit an dem neckiſchen Kartenſpiel „Schwarzer Peter" vergnügt (Abb. 93 und die Studien dazu Abb. 91, 92, 94). Der Raum iſt offenbar eine treue Wiedergabe der Natur. Man hat nicht die Empfindung, daß irgend etwas zur Verſtärkung

Abb. 384. Tanzpause. (Elsässische Hochzeit). (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

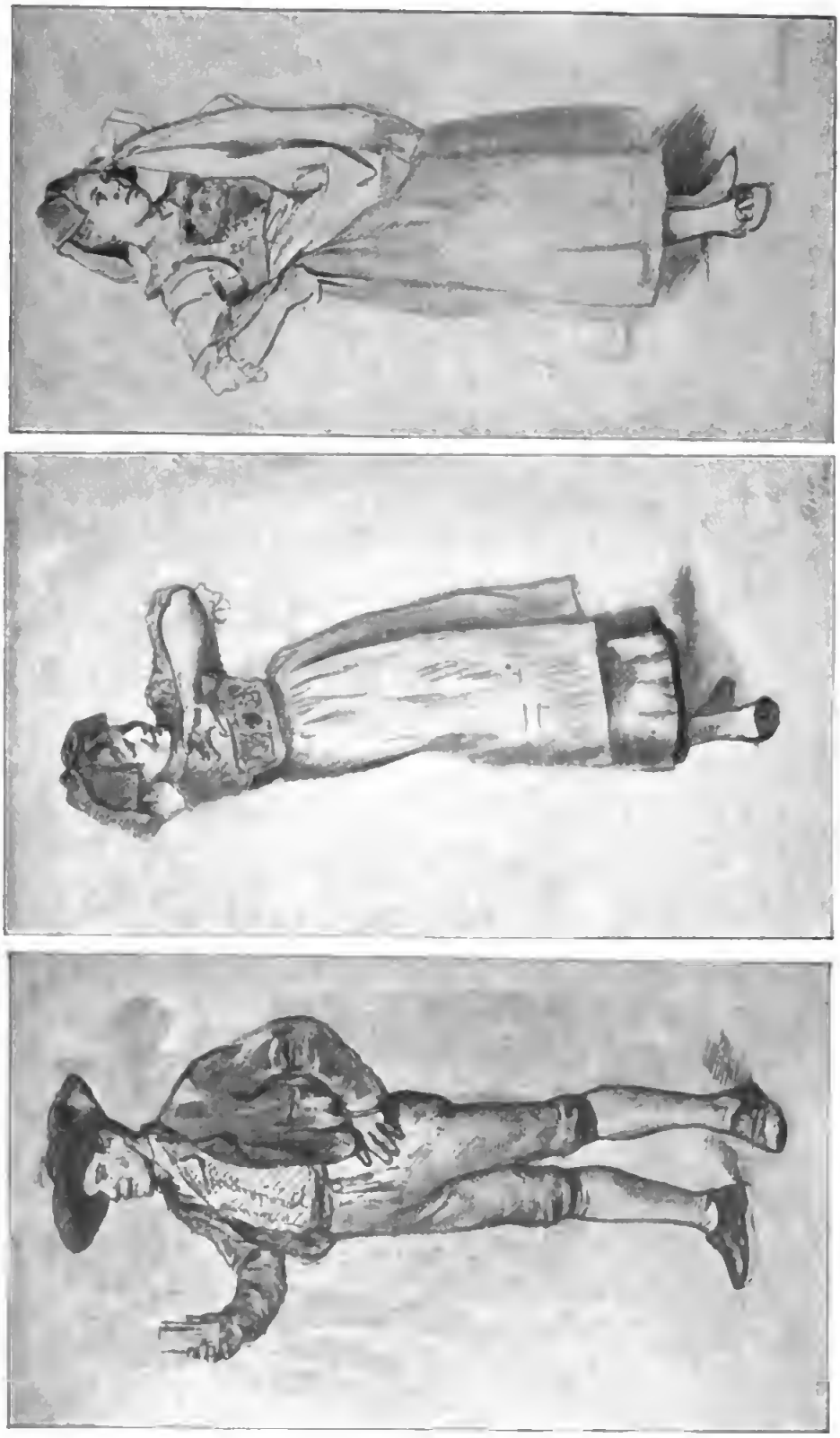

Abb. 85—87. Studien zu dem Bilde „Tanzpaar.“ S. S 83.

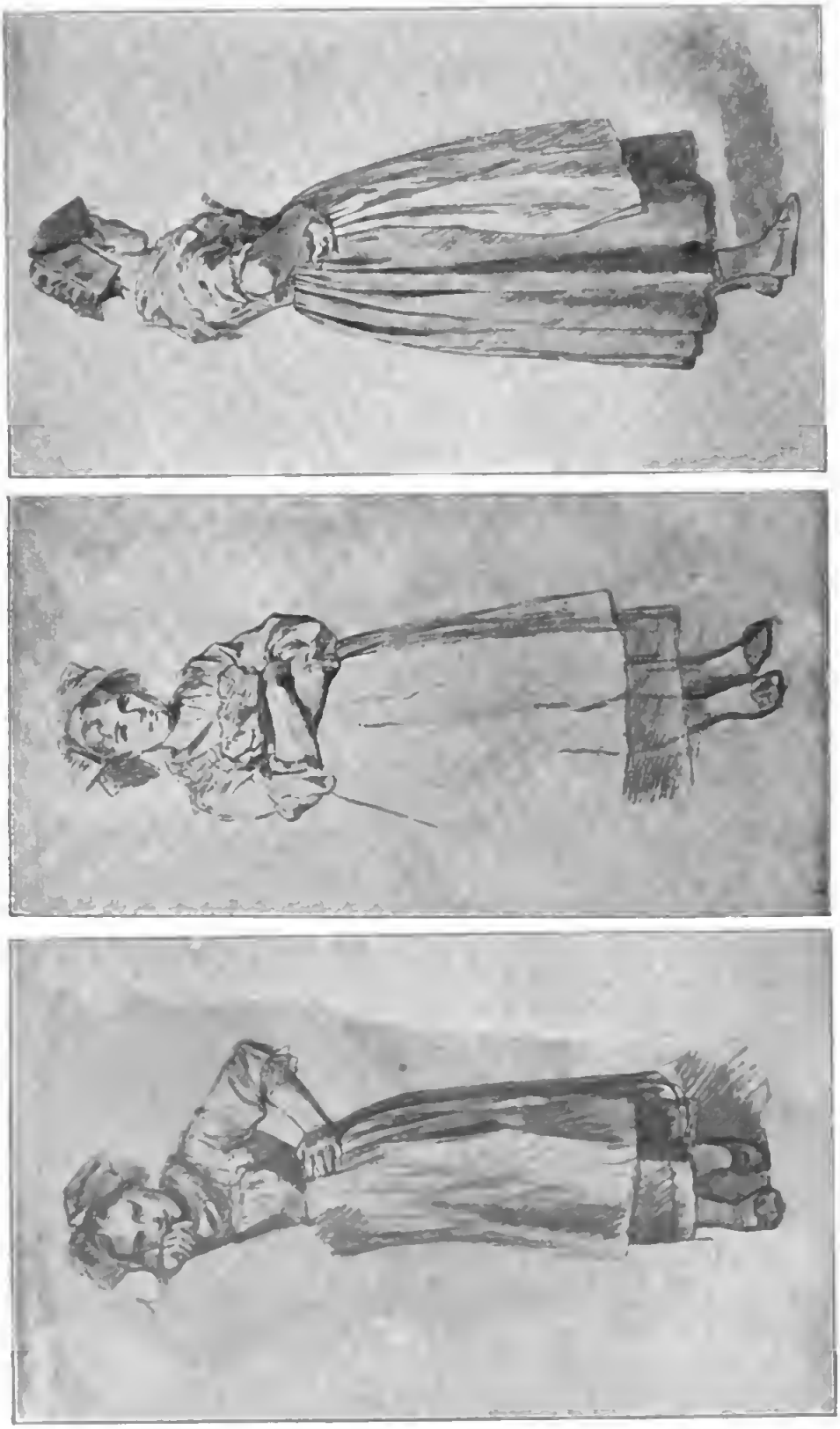

Abb. 88—90. Studien zu dem Bilde „Tanzpause.“ S. S. 83.

Abb. 91—92. Studien zu dem Bilde „Schwarzer Peter." S. 87.

Digitized by Google

Abb. 93. Schwarzer Peter. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

der maleriſchen Wirkung hineinkomponiert iſt; man hat nicht das froſtige Gefühl, wie vor den „Schwarzwälder Bauernſtuben“ unſerer kunſtgewerblichen Ausſtellungen, die mit allen Mitteln der forſchenden und ſammelnden Wiſſenſchaft als „klaſſiſche Typen“ konſtruiert worden ſind. Selbſt wenn man Wachsfiguren mit Koſtümen von unanfechtbarer Echtheit in dieſe überaus korrekten Räume hineinſetzt, wird man nicht die volle Befriedigung empfinden, die uns ein Vautierſches Bild wie dieſes gewährt. Auch hier gewinnen wir den Eindruck, daß der Künſtler dieſe Szene irgendwo einmal geſehen haben muß, daß er ſie mit ſeiner blitzſchnell empfangenden Anſchauungs- und Gedächtniskraft feſtgehalten und dann nach und nach durch Einzelſtudien den Gewinn eines Augenblicks zu einem in allen Teilen gleich ausgereiften Kunſtwerk ausgemünzt hat.

Eine ſolche ſchnell und ſcharf beobachtete Scene aus dem Leben wird uns auch in einer ländlichen

Abb. 94.
Studie zu dem Bilde „Schwarzer Peter.“

Abb. 95. Studie zu dem Bilde „In der Barbierſtube.“ S. S. 89.

Barbierſtube am Morgen eines Sommerſonntags vorgeführt (Abb. 95 und 96), wo der Dorf-Figaro alle Hände voll zu thun hat, um dem Andrang der Kunden Stand zu halten. Da er anſcheinend keinen Konkurrenten zu fürchten hat, waltet er mit fröhlicher Gelaſſenheit ſeines Amtes. Er weiß, daß ihm keiner entgeht, auch der Bauer nicht, der eben die Thür öffnet und Mund und Naſe vor Überraſchung über die lange Reihe ſeiner Vordermänner aufreißt, die mit jener Geduld warten, die dem Bauern das Bewußtſein verleiht, daß heute nichts mehr zu ſchaffen iſt.

Seitdem Knaus und Vautier den Schwarzwald für die Malerei entdeckt haben, hat es ihnen, wie es

Abb. 96. In der Barbierstube. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Abb. 97. Studie zu dem Bilde „Das entflohene Modell.“ S. S 91.

auch Defregger mit Tirol ergangen iſt, natürlich an zahlreichen Nachfolgern nicht gefehlt, die mit ihren Studienmappen das ganze Land durchzogen haben und noch durchziehen, oder ſich gar, wie z. B. Wilhelm Haſemann, dort angeſiedelt haben. Aber nicht allen iſt es gelungen, ſich in der Landbevölkerung ſo viel Vertrauen zu erwerben, wie es den beiden Pionieren nach jener oben mitgeteilten Erzählung von der alten Schwarzwälderin, die einem von ihnen gar ihr Enkelkind zur Frau geben wollte, ſofort auf den erſten Anlauf geglückt iſt. Ein Bild Vautiers, „Das entflohene Modell“ (Abb. 97 und 99), erzählt uns eine höchſt ergötzliche Geſchichte von ſolch einem vom Mißgeſchick verfolgten Maler, der mitten in ſeiner Arbeit durch die Flucht eines ſeiner ſchönſten Modelle in die ärgſte Verlegenheit geraten iſt. Er hat den kleinen Flüchtling, begleitet von dem Jungen, der ſein Malgerät trägt, und der übrigen Dorfjugend, bis in das elterliche Haus verfolgt, wo er die ganze Familie beiſammen findet und bei der Mutter der Kleinen, die ihm übrigens gerade kein liebevolles Verſtändnis entgegenbringt, Beſchwerde führt. Dieſes durch viele humorvolle Einzelzüge belebte Bild, das auch durch die Feinheit in der Behandlung des Helldunkels im Hintergrunde des hohen Raums koloriſtiſch ſehr anziehend wirkt, war wieder einmal ein vollkommener Treffer. Es fand ſo großen Beifall, daß Vautier ſchon im folgenden Jahre (1887) ein Seitenſtück dazu malte, auf dem er im Gegenſatz zu der ſcheuen Kleinen, die in dem Gebahren des Malers ein Attentat

Abb. 98. Studie zu dem Bilde „Auf der Studienreiſe.“

Abb. 99. Das entflohene Modell. (Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

auf ihr Leben gewittert hatte, „ein williges Modell“ darstellte (Abb. 100 und 102), das so vortrefflich, wenn auch viel weniger gleichgültig „posiert“, wie das erfahrenste Akademiemodell. Und dabei hat der junge Maler, der in einem Halbkreise staunender Zuschauer sitzt, noch den Vorteil, daß sich neben der stattlichen Dirne mit dem Rechen noch zwei nicht minder anmutige Modelle in den beiden Mädchen darbieten, die sich mit halben Oberkörpern neugierig lächelnd über die Brüstung der Thür beugen. Ein drittes Bild aus diesem Stoffkreise führt uns einen flotten Maler auf der Studienreise vor Augen, der ein junges Mädchen um Feuer für seine erloschene Pfeife gebeten hat, dabei aber einen indiskreten Blick auf die noch nicht ganz vollendete Toilette der etwas verlegenen Dorfschönen wirft (s. die Studien zu diesem Bilde Abb. 98 und 101), und auf einem vierten Bilde (Abb. 103 und

Abb. 100. Studie zu dem Bilde „Ein williges Modell.“ S. S. 93.

Abb. 101. Studie zu dem Bilde „Auf der Studienreise“

104) sehen wir zu unserm Ergötzen, daß die Mädchen, die sich den jungen Malern während ihrer sommerlichen Studienreisen als Modelle in allen Ehren gern gefällig erweisen, auch Witz genug besitzen, um ihren mitunter etwas dreisten Verehrern einen Possen zu spielen. Die Tochter des Hauses, worin ein Maler auf der Suche nach dankbaren „Motiven“ seine Werkstatt für den Sommer aufgeschlagen hat, macht sich den Spaß, in der Abwesenheit des Künstlers den auf der Staffelei stehenden Studienkopf nach dem hinter ihr sichtbaren,

Copyright 1890 by Franz Hanfstaengl.

Abb. 102. Ein williges Modell. 1887.) Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Abb. 103. Studie zu dem Bilde „Ohne Genehmigung des Urhebers." S. S. 95.

erwartungsvoll lächelnden Mädchen — „ohne Genehmigung des Urhebers" — nach ihrer Art zu korrigieren, indem sie den schwellenden Mädchenlippen ein keckes Schnurbärtchen aufspinselt. Vielleicht will sie den Maler dadurch von seinem hübschen Modell ab- und auf eine andere, ihr willkommenere Fährte lenken. Jedenfalls hat sie dem Maler schon so viel abgesehen, daß sie den Pinsel einigermaßen richtig zu handhaben weiß, während allerdings ihre Linke noch eine völlige Unkenntnis von dem farbenklecksenden Wesen einer Palette verrät. —

Vautier ist einer der wenigen begnadeten Künstler, die nach einer langen Zeit des Ringens die Früchte einer strengen Selbstkritik ernten, indem sie sich Jahrzehnte hindurch auf der einmal errungenen Höhe mit Sicherheit behaupten. Seit dem Ende der sechsziger Jahre ist von einem Entwicklungsgange des Künstlers eigentlich nicht mehr zu reden, weder in aufsteigender noch in absteigender Linie. Man kann z. B. ein Werk aus der Mitte der siebziger Jahre, wie die „Poststube" mit ihren wartenden Passagieren, dem Postillon und der Kellnerin, die ihn bedient, getrost neben ein ähnliches, aber noch figurenreicheres Bild aus dem Jahre 1896 stellen, wo sich eine zahlreiche Gesellschaft von Schwarzwälder Bauern und Bäuerinnen mit allem Anhang auf der Heimkehr von einem Wochenmarkt in einem Wirtshaus gütlich thut, dabei aber nicht die gegenseitige Begrüßung nach dem steifen Bauernzeremoniell vergißt. Ein Unterschied ist weder in der

Farbe noch in der Charakteristik zu erkennen, nur daß sich diese dem unermüdlichen Studiensammler Vautier zu immer größerer Mannigfaltigkeit gestaltet. Als Charakterzeichner steht er unter den deutschen Genremalern unerreicht da, und das bedeutet um so mehr, als er sich aus dem großen deutschen Vaterlande doch nur ein verhältnismäßig kleines Stück für seine Forschungen herausgeschnitten hat, die er allerdings mit größter Gründlichkeit betreibt.

Mit den Bildern, die wir als besonders bezeichnend für seine künstlerische Eigenart aus seinem Schaffen herausgehoben und näher analysiert haben, ist der Umfang seiner künstlerischen Thätigkeit noch keineswegs erschöpft worden. Es giebt noch viele Bilder Vautiers, die durch ihr Erscheinen auf großen denkwürdigen Kunstausstellungen, durch ihre Aufnahme in öffentliche Sammlungen oder durch Reproduktionen in Kupferstich ebenso populär geworden sind, wie ein Teil der von uns in Worten geschilderten oder abgebildeten. Aus der Gruppe der Humoresken und Idyllen erinnern wir nur an den „Besuch am Herd“ (1873), die „Taschenspieler“, den „Besuch der Braut“ bei den Eltern ihres Bräutigams (1880), die „Unfreiwillige Beichte“, die ein Geistlicher, der auf einer Bank im Freien sein Brevier liest, von einem Liebespaar in der Nähe zu hören bekommt (1881, im Museum zu Basel), und den „Galanten Professor“ (1885, in der Sammlung Künstlergut in Zürich). Auf der ernsten tragischen Seite des Bauernlebens bewegen sich u. a. die Bilder „Rückkehr des verlorenen Sohnes“, dessen tiefgekränkter Vater sich noch trotzig abwehrend gegen die gütliche Zusprache der alten Lebensgefährtin verhält (1885, in der Kunsthalle zu Hamburg, s. die Studie dazu Abb. 105), die ergreifende Tragödie „Verlassen“, deren Wirkung selbst auf jugendliche Gemüter die beiden für sich sprechenden Studien Abb. 106 und 107 erkennen lassen, „Der Witwe Trost“ (Abb. 108) und die „Bange Stunde“ (1887, im Besitz des Fürsten von Liechtenstein, Abb. 109).

Abb. 104. Ohne Genehmigung des Urhebers. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Digitized by Google

Abb. 105. Studie zu dem Bilde „Rückkehr des verlorenen Sohnes."

Original im Museum zu Bern oder durch den trefflichen Kupferstich von Paul Girardet kennen gelernt hat. Diese einfache Scene aus dem täglichen Leben hat durch den feierlichen Ernst der Auffassung einen fast monumentalen Zug erhalten. Über das Zufällige hinaus ist sie zu einem Typus patriarchalischen Lebens geworden, zu einem Denkmal echt deutschen Volkstums, an dessen Wurzeln noch nicht die finsteren Mächte gerüttelt haben, die jetzt überall deutsche Art und deutsche Sitte zu vernichten drohen. Von der Last des Alters gebrochen hat der Großvater das Recht, sitzend im Lehnstuhl das Gebet vorzusprechen, während die

Abb. 106. Studie zu dem Bilde „Verlassen."

Die junge Frau, die apathisch in einem Lehnstuhl ruht, sichtlich noch von schwerer Krankheit umfangen, ist der Mittelpunkt zärtlicher Sorge einer ganzen Familie. Drei Generationen, die Großmutter, die Schwester, der junge Gatte und der blühende Knabe der eben aus der Schule heimgekehrt ist, heften ihr ganzes Sinnen und Denken auf die liebevolle Hausfrau und Mutter, und der Doktorarzt, der eine Krisis zu erwarten scheint, teilt ihre Sorgen. Trotz der einfachsten Mittel hat der Künstler diesen Augenblick tiefen Familienleids so geschildert, daß sich auch der Beschauer unwillkürlich zur Teilnahme herangezogen fühlt, und diese Beredsamkeit des Malers, die keine andere Sprache als die von Herz zu Herz spricht, zwingt auch jeden zur Andacht, der Vautiers „Tischgebet" entweder durch das

andern, Söhne, Töchter, Kinder und Geſinde andächtig im Kreiſe um den Tiſch ſtehen, bis das Amen! das Zeichen zum Ausleilen der Suppe giebt. Nur der jüngſte Sprößling der Familie, ein lockiges Knäbchen, macht ein verzweifeltes Geſicht, weil ihm die Zeit zu lang dünkt, ehe er ſein Brod in die Suppe lauchen kann.

* * *

Maler ſind uns am verſtändtichſten, wenn ſie durch ihre Werke unmittelbar auf unſere Augen wirken können. Wir haben darum den Meiſter ſoviel wie möglich ſelbſt reden laſſen und dem begleitenden Wort nur einen beſcheidenen Raum geſtattet. Es giebt Künſtler, deren eigene Beredſamkeit ſo groß iſt, daß das beſchreibende Wort eines andern dahinter zurückbleibt, und durch ſeine unerſchöpfliche Kunſt

Abb. 107. Studie zu dem Bilde „Verlaſſen."

Abb. 108. Studie zu dem Bilde „Der Witwe Troſt."

des Fabulierens hat Vautier ſich dem deutſchen Volke auch ſo leichtverſtändlich gemacht, daß ſeine Kompoſitionen nur ſelten eines erläuternden Kommentars bedürfen. Und weil er meiſt ſehr viel, jedenfalls immer etwas zu ſagen hatte, war er nicht genötigt, ſeine Zuflucht zu koloriſtiſchen Kunſtſtücken zu nehmen, um die Leere des Inhalts mit einem buntglitzernden Mantel zu bedecken. Auch hätte ein durch ſtarke Mittel reizendes Kolorit, das prunkend in den Vordergrund tritt, das harmoniſche Gleichgewicht ſeiner Kompoſitionen geſtört, die Aufmerkſamkeit der Beſchauer von der intimen Feinheit ſeiner Seelenmalerei abgelenkt. In der Beſchränkung auf das Ziel, das er ſich geſteckt, hat er ein höchſtes erreicht, und darum wird er, wie eine jede abgerundete, zur vollen Entfaltung ihrer Kräfte gediehene

künſtleriſche Individualität, einen Ehrenplatz in der Geſchichte der deutſchen Kunſt behaupten. Was ihm eine kurzſichtige Kritik unſerer Zeit zum Vorwurf gemacht hat, daß er mehr Erzähler als Maler ſei, wird ihm, wenn die Lehren der Kunſtgeſchichte nicht trügen, die Nachwelt zu beſonderem Ruhme anrechnen. Wir haben geſehen, wie gerade die „Erzähler" unter den florentiniſchen, venezianiſchen und niederländiſchen Malern des 15. Jahrhunderts durch die Naivität, Unbefangenheit und Treue in der Schilderung ihrer Zeitgenoſſen in unſern Tagen zu hoher Schätzung gelangt ſind, weil ihre Schöpfungen zugleich wertvolle Urkunden für die Sittengeſchichte ihres Jahrhunderts ſind. Dieſe Schätzung werden Vautiers Bilder, gleich denen Defreggers, noch früher erringen, weil die Welt, die er, wie wir Lebenden noch kontrolieren können, mit unverbrüchlicher Wahrheit nicht bloß äußerlich ſchildert, ſondern in ihrem innerſten Weſen erfaßt hat, vor dem Untergange ſteht. Daß es ihm, dem Schweizer franzöſiſcher Abſtammung, gelungen iſt, ſo tief in die Seele eines der charaktervollſten und tüchtigſten deutſchen Volksſtämme einzudringen und in allen ihren Falten zu leſen, hebt den Unterſchied der Nationalitäten auf. Ein Deutſcher in der Geſinnung iſt der klaſſiſche Maler des Schwarzwaldes auch ein Deutſcher in der Kunſt, den wir mit Stolz den unſrigen nennen dürfen!

Abb. 109. Studie zu dem Bilde „Bange Stunde."

Benjamin Vautier in ſeinem Atelier. Nach einer Aufnahme von Conſt. Luck in Düſſeldorf.

Digitized by Google

b89054772546

b89054772546a

Digitized by Google

89054772546

b89054772546a